

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE SOCIOLOGÍA

**Disertación previa a la obtención del título de Socióloga con Mención en:
Ciencias Políticas.**

¿Supera la Pospornografía el heteropatriarcado?

María Isabel Guerrero Valencia

Directora: Natalia Sierra

QUITO 2014

Resumen

Esta investigación pretende analizar las aristas que involucra el fenómeno actual pospornográfico, que encierra no solo una propuesta que se edifica desde la transgresión de la metáfora hegemónica de sexualidad –representada por el discurso audiovisual pornográfico ‘mainstream’-, sino además constituye una propuesta política directamente relacionada con las corrientes feministas radicales, el transfeminismo y con el movimiento y la teoría ‘queer’; es su dispositivo de expresión y representación. Los elementos y los discursos que otorgan sentido a la pospornografía y sus distintos productos son analizados desde el psicoanálisis lacaniano presente en la propuesta de Slavoj Žižek, y desde la categoría de biopoder elaborada por Michel Foucault. De esa manera, se expone si la corriente pospornográfica logra superar o no el paradigma heteropatriarcal al que se contrapone y, además, se establece sus limitaciones y posibilidades.

Abstract: This study attempts to analyze the aspects involving the current phenomenon of postporn, which, besides being a proposal that transgresses the hegemonic model of sexuality –common in mainstream pornographic discourse-, constitute a political proposal concerning the streams of radical feminist and queer studies: represent non-normative sexualities. The postporn products are analyzed by Marxism and Lacanian psychoanalysis, which are part of Slavoj Žižek’s theoretical proposal, and by bio-power category developed by Michel Foucault. Thus, it is examined whether or not the phenomenon of postporn overcomes the heteropatriarchy.

Palabras clave: Pospornografía, Pornoterrorismo, Patriarcado, Heterosexualidad, 'Queer', Transfeminismo, Feminismo radical, Mandato del goce, Identidades sexo-genéricas disidentes.

¿Supera la pospornografía el heteropatriarcado?

Introducción.....	7
Capítulo I: Paradigmas hegemónicos y periféricos: sujetos e identidades.....	10
1.1- Funcionalidad-docilidad o disidencia.....	10
1.1-1. La ideología.....	10
1.1-2. Interrelación entre saber-poder y el sujeto.....	12
1.2- ¿Cómo se forman las subjetividades?.....	14
1.3- El mandato del goce.....	20
1.4- Biopoder.....	22
1.5- Fundamentos del patriarcado.....	25
1.6- Heterosexualidad.....	31
1.7- Lo ‘queer’.....	34
1.7-1. Movimiento ‘queer’.....	34
1.7-2. Teoría ‘queer’.....	37
1.8- Feminismo periférico: posestructuralista; prosexo; y transfeminismo.....	44
Capítulo II: Pospornografía: ¿Una nueva forma de hacer pornografía?	
¿Una nueva posición política?.....	49
2.1- Pornografía vs. Pospornografía.....	49
2.1-1. Porno feminista y porno ‘hardcore’.....	54
2.1-1.1. Erika Lust y su porno feminista.....	54
2.1-1.2. Belladonna y su porno ‘hardcore’.....	55
2.1-2. La pospornografía como dispositivo de lucha política.....	56

2.1-2.1.	DIY: 'Do it yourself'.....	57
2.1-2.2.	Pornoterrorismo.....	58
2.2-	Análisis de los productos.....	61
2.2-1.	'Hadcuffs'.....	61
2.2-1.1.	Personajes, imagen-movimiento.....	61
2.2-1.2.	Indumentaria y accesorios.....	72
2.2-1.3.	Música y locaciones.....	73
2.2-2.	'Jenna fits Bella'.....	74
2.2-2.1.	Personajes, imagen-movimiento.....	74
2.2-2.2.	Indumentaria y accesorios.....	79
2.2-2.3.	Locaciones.....	80
2.2-2.4.	Discurso.....	80
2.2-3.	'IntroActo'.....	80
2.2-3.1.	Personajes, imagen-movimiento.....	80
2.2-3.2.	Indumentaria y accesorios.....	86
2.2-3.3.	Música.....	86
2.2-4.	'Pornoterrorismo'. Performance.....	86
2.2-4.1.	Personajes y actos.....	86
2.2-4.2.	Discurso.....	94
Capítulo III: ¿Logra la pospornografía superar el heteropatriarcado.....		99
3.1-	El feminismo burgués, blanco y subversivo retratado en los productos de Lust...99	
3.2-	La mujer sexuada como sujeto de placer en el porno 'hardcore'.....104	
3.3-	El cuerpo como el centro de invención de un deseo al margen de la norma.....109	

3.3-1. ¿Cómo gozar? DIY: Una respuesta.....	112
3.3-2. Pornoterror.....	114
Conclusiones.....	117
Referencias Bibliográficas.....	119

Introducción

La emergencia de movimientos políticos contraculturales y corrientes teóricas antagónicas al heteropatriarcado constituye al momento, un fenómeno recurrente. Es imprescindible que se legitimen la existencia de otro tipo subjetividades que no acatan el mandato simbólico hegemónico. El posporno o la pospornografía, como expresión cultural y como posición política, constituye uno de los ejes desde los que se intenta desmontar el paradigma dominante de la sexualidad.

Esta investigación intenta rastrear si el discurso que dota de sentido a la pospornografía – teoría ‘queer’ y teorías feministas radicales- y su manera de expresarse a través de vídeos y performances, constituye el inicio de la edificación de un universo simbólico alternativo al que se cosen nuevas subjetividades periféricas, o es una renovada tecnología que aparece como transgresora en su forma, pero lo que subyace a la misma es el mismo engranaje del paradigma heteropatriarcal capitalista. Este análisis se elabora por un lado a partir del *corpus* teórico desarrollado por Slavoj Žižek, que a su vez se fundamenta en el marxismo y el psicoanálisis lacaniano y, por otro, desde la categoría de biopoder elaborada por Michael Foucault.

En el primer capítulo se desarrolla las bases teóricas desde las que se lee el fenómeno posporno: ¿Cómo se forman los sujetos?; el mandato del goce; y el biopoder. Además se analiza la construcción del paradigma imperante que intenta superar la corriente cultural y política pospornográfica: patriarcado y heteronormatividad. Por último, se expone cómo se

desarrolló el movimiento 'queer' y las bases de las corrientes teóricas que fundamentan sus prácticas: movimiento 'queer' y teoría 'queer'; feminismo periférico posestructuralista, prosexo y transfeminismo.

En la segunda parte de la investigación se analiza el discurso audiovisual pornográfico 'mainstream' y a partir de qué momento histórico surgen materiales pornográficos no convencionales y movimientos políticos en los que la representación de sexualidades periféricas devienen un dispositivo de resistencia y de lucha contra el *statu quo*. Se explica también cuáles son las divergencias y convergencias entre las propuestas de pornografía alternativa y el posporno como expresión de una posición política contrahegemónica a partir del análisis de sus representantes y modos de expresión: Erika Lust y Belladonna; y el posporno DIY y pornoterrorismo. Para cerrar el capítulo se analiza desde los preceptos teóricos esbozados en la primera parte de la investigación, 4 productos: 'Handcuffs' de Lust; 'Jenna fists Bella' de Belladonna; 'IntroAkto' de colectivos posporno y un performance pornoterrorista de Diana J. Torres.

El tercer capítulo contiene una indagación en la que se determina desde dónde se sostiene el discurso audiovisual de porno feminismo propuesto por Lust, así como el porno salvaje propuesto por Belladonna. Se determina dónde reside los elementos subversivos de sus productos, qué posición ocupan en el ámbito de la industria cultural 'underground' y qué función cumplen en el engranaje social. En cuanto a la pospornografía como postura política, se examina el modo en el que la teoría 'queer' y feminista periférica se convierte en su sujeto supuesto de saber y, a la par, se analiza si las prácticas sexuales disidentes representadas logran superar el heteropatriarcado en la medida que la que forman o no parte de los rituales profanos del capital.

Las fuentes primarias de este estudio son los videos de porno alternativo, el vídeo DIY y el performance pornoterrorista. Las fuentes secundarias son libros y artículos que tratan sobre: la formación de subjetividades desde el psicoanálisis; las bases del discurso hegemónico – patriarcado, heteronormatividad, biopoder-; el mandato del goce y la teoría ‘queer’ y feminista periférica.

La parte final de la investigación contiene las conclusiones en las que se establece si la pospornografía logra superar el heteropatriarcado: se determina los puntos de divergencia y convergencia entre la práctica pornográfica alternativa y la propuesta pospornográfica a nivel de su posición y proyecto político; se establece si existen códigos heteropatriarcales soterrados en el discurso pospornográfico y en las prácticas que genera; y cómo y desde dónde se forma este nuevo discurso. Esta investigación aspira, de esa manera, ofrecer una visión crítica y analítica de los paradigmas periféricos emergentes, así como de las subjetividades que construyen, las prácticas que generan y su relación con el paradigma al que se enfrentan.

Capítulo I:

Paradigmas hegemónicos y periféricos: sujetos e identidades

En esta primera parte de la investigación se presentarán las principales categorías psicoanalíticas que, en conjunción con el marxismo, expone Žižek y formarán una de las partes del cuerpo teórico desde el que se leerá el fenómeno posporno. La categoría de biopoder constituye la otra parte del marco teórico, por tanto se expondrá el modo en el que Foucault la desarrolla y la relaciona con el discurso hegemónico y los sujetos que construye. Se explicará además las corrientes culturales y teóricas periféricas que emergen a partir de un determinado contexto histórico y se sustentan en el posestructuralismo y en el feminismo radical.

1.1- Funcionalidad-docilidad o disidencia

1.1-1. La ideología

El corpus teórico desarrollado por Slavoj Žižek constituye un campo desde el que es posible obtener una interpretación de los fenómenos contemporáneos a nivel de las distintas identidades simbólicas, del universo simbólico desde el que se performan, así como la relación entre las subjetividades y la posición –funcional o disidente- que ocupan en el mundo. El autor explica a la obra de Hegel en clave psicoanalítica lacaniana y recupera elementos marxistas como la teoría del fetichismo. Elabora, desde esas nociones, una teoría de la ideología que desarma la concepción de que al presente la sociedad se desarrolla desde un eje ‘posideológico’.

Žižek desarrolla la categoría de ideología en tanto esta constituiría el síntoma social: aquello que organiza la fantasía fundamental que posibilita que el sujeto llene su vacío constitutivo a partir de una asimilación que le es en parte desconocida, pero que, sin embargo, genera inevitablemente acciones y prácticas. La ideología es lo que se concibe como realidad social, entendida como la fantasía que atraviesa la configuración misma de los sujetos y constituye el orden simbólico que forma el mundo en el que reproducen su existencia. Esta pantalla – ideología- determina y organiza su deseo –les enseña qué y cómo desear- y los ubica en el mundo; se cosen a la fantasía ideológica: creen de manera irrefutable ya que garantiza su existencia y, desde ella, el mundo se hace aprehensible. En el desconocimiento de que el Gran Otro es una metáfora creada, reside la posibilidad de que a través del proceso de cosedura, los valores internalizados por las personas les provea de plenitud de sentido. Esta fantasía está irremediabilmente configurada desde el poder que, a través de ella, se reproduce y legitima.

El autor reinterpreta la fórmula marxista de la ideología de “ellos no lo saben pero lo hacen”; establece que la ilusión se encuentra en el ámbito de la realidad, de las acciones de los sujetos, quienes desconocen que es una ilusión la que guía y determina tanto su realidad social como sus actos. Los sujetos reconocen de un modo falso la ilusión que estructura su realidad social concreta. Reconocen el modo en el que opera la realidad de las cosas pero en sus actos está implícito un presunto desconocimiento deliberado.

La ilusión es, por lo tanto, doble: consiste en pasar por alto la ilusión que estructura nuestra relación efectiva y real con la realidad. Y esta ilusión inconsciente que se pasa por alto es lo que se podría denominar la *fantasía ideológica* (Žižek, 2003: 61).

Pensar que la sociedad se desarrolla al presente en un marco ‘posideológico’ sería por tanto, un desatino; el cinismo –que asume la brecha que existe entre la máscara ideológica y la

realidad, empero la máscara por alguna razón se mantiene- ha devenido la ideología imperante. La fantasía inconsciente ideológica, al construir la realidad social desde el poder estructurante, atraviesa el nivel concreto de la acción de los sujetos, quienes pese a no creer en ella, actúan en directa concordancia con sus designios.

El nivel en el que los sujetos dejan de creer en la máscara ideológica, que sin embargo continúa determinando sus actos, opera a nivel de algunos de los significantes flotantes que conforma el significante amo: gran Otro, como la democracia, el amor romántico, la monogamia, la heteronormatividad, entre otros, empero, la fantasía ideológica que forma a las personas en sujetos y determina sus identidades continúa actuando sin que la brecha entre la máscara ideológica y la realidad sea asumida como tal; significantes como el género, el sexo, el placer, el bienestar y la sexualidad, entre otros, continúan contando como verdad universal.

1.1-2. Interrelación entre el saber-poder y el sujeto

La teoría desarrollada por Michel Foucault se enmarca dentro del posestructuralismo francés de los años sesenta, corriente teórica que establece que existe una interrelación indisoluble entre la agencia de los sujetos y las estructuras, lo que permite superar la concepción de que las estructuras son entidades autónomas. Las estructuras, en este contexto, son entidades que se interconectan entre sí y configuran el marco en el que los individuos transitan, además interactúan con los sujetos y persisten y se modifican de acuerdo al devenir histórico que se construye y cambia en relación al modo en el que los saberes y discursos operan: organizan el sentido y ordena la vida de los individuos –poder-. Son estas interrelaciones las que producen significado en la cultura.

Foucault establece que las ‘verdades absolutas’ se encuentran inexorablemente relacionadas con un sistema de poder que legitima los discursos que de ellas emergen, estos a su vez fabrican realidades que aseguran la homogenización y uniformidad de la sociedad y, consecuentemente, construyen sujetos. El discurso en tanto que ejercicio de poderes producido por escasos grupos ‘calificados expertos’, controlan el flujo de la palabra y establecen cuáles son las coordenadas por las que deben transitar los sujetos previamente contruidos por el discurso de poder hegemónico.

La teoría foucaultiana indaga cómo ha sido el funcionamiento de la máquina del saber, cuya constitución se encuentra parcializada; todo saber se entrama en una lógica de poder que organiza el sentido y organiza la vida de los sujetos. La construcción de subjetividades marginadas como los/as locos/as y los/as homosexuales, por parte del discurso médico; la de los/as delincuentes, se crea a través de una sociedad de la vigilancia. El discurso, que determina la sexualidad y el deseo, la individualidad y la biopolítica —el Estado organiza de modo cabal la vida de las persona-, son temas extensamente tratados en su propuesta teórica. Las identidades históricamente marginalizadas pueden ser leídas desde su propuesta; cuestiona el discurso que define qué es lo normal y qué es lo patológico.

La categoría del poder es una noción que recorre toda producción de Foucault; la piensa como un elemento que se despliega en cada ámbito de la vida de las personas. El individuo moderno surge a partir de técnicas —elaboradas por el poder disciplinario- que lo normalizan y sujetan. Estas técnicas se aplican, actúan y se despliegan en su cuerpo a través de estrategias disciplinarias que, por un lado, entienden al cuerpo como una máquina, lo que Foucault definió como “anatomopolítica del cuerpo humano”, que logró que el cuerpo sea educado, manipulado y construido con características que aseguraran su carácter útil, dócil y

funcional a los sistemas de control; y, por otro lado, el cuerpo de los sujetos fue construido como el depositario de los atributos biológicos propios de la especie, controlado a través de la biopolítica de la población, que determinó los indicadores de salud, su expectativa de vida y su reproducción.

Así se implementó una tecnología anatómica y biológica a través de la que se coopta y administra todos los ámbitos de la vida del individuo y lo convierte en sujeto que se ubica dentro de un marco que lo forma y define como normal o anormal. Desde ahí, Foucault empieza a edificar la noción de biopoder, que constituye una categoría idónea para pensar la construcción de los cuerpos y de las subjetividades 'normales' desde los discursos hegemónicos médico científico y, al mismo tiempo, repensar la construcción de los cuerpos y subjetividades consideradas patológicas y abyectas.

1.2- ¿Cómo se forman las Subjetividades?

Desde la teoría foucaultiana, son los discursos hegemónicos, por donde circulan los efectos del poder, los que, por medio de sus estrategias disciplinarias, construyen la realidad de los individuos que la habitan. El universo simbólico constituye la estructura básica desde donde se edifica el discurso que atraviesa y constituye al humano como sujeto y determina sus prácticas.

Los discursos crean aparatajes disciplinarios encargados de crear cuerpos dóciles y funcionales que devienen una parte coherente del engranaje social; se forman, así, como individuos. Este proceso produce subjetividades que se deslizan en una realidad legitimada por los discursos dominantes y establece cuál es el sujeto normal y cuál es el patológico. En las subjetividades marginales, cuyo cuerpo y modo de reproducir su existencia no está

regido por la norma universal, se abre la posibilidad de que reestructuren la oposición de poderes contenido en su cuerpo para repensarse y reproducirse desde su particularidad.

Desde el psicoanálisis, Freud concibe al ser humano como una existencia contrahecha: negación entre biología y cultura; un aborto de la naturaleza que al mismo tiempo se encuentra fatalmente ligado a sus leyes. No se constituye como una positividad biológica en tanto posee conciencia de sí mismo y, a su vez, su condición finita le permite que sea una positividad cultural. El que el ser humano se encuentre inevitablemente atrapado entre naturaleza y cultura provoca que su existencia esté atravesada fatalmente por el malestar de la cultura.

Desde una base freudiana, Jaques Lacan desarrolló un compendio teórico desde el cual Žižek entiende el sujeto, quien se configura en torno a un núcleo imposible traumático: falta central; esa falta es la que hace posible la formación de la subjetividad. El sujeto constituye una respuesta de lo Real a la pregunta del Otro –orden simbólico-. Lo Real, en tanto núcleo traumático que se resiste a la simbolización, que encarna la inexistencia y la imposibilidad: el goce –‘Jouissance’-, genera al mismo tiempo una cadena de efectos traumáticos. La pregunta lo convierte en un sujeto histérico a causa de la culpa y vergüenza que la misma pregunta genera: lo escinde.

El sujeto se constituye a través de esta división, escisión, con referencia al objeto en él; este objeto, este núcleo traumático, es la dimensión [...] de la “pulsión de muerte”, de un desequilibrio traumático, una extirpación. El hombre como tal está “enfermo de natura hasta la muerte”, descarrilado, fuera de los rieles por una fascinación con una Cosa letal (Žižek, 2003: 235).

Este proceso, a través de la identificación, deviene una tentativa de evadir el núcleo duro de lo Real; al asumir el mandato simbólico, el sujeto sortea aquello que constituye la Cosa. El relato –fantasía- empieza a emerger para poder codificarla. La fantasía es lo que permite

performar la 'realidad' que hace posible que lo Real del deseo del sujeto sea cubierto. Además edifica la ideología, cuya función es ser la base de la 'realidad'; constituye una pantalla fantasmática que otorga forma a las relaciones sociales concretas. Así, se empieza a crear mundo para cubrir la falta inherente al sujeto, en tanto deseo de lo infinito. El deseo está atrapado en el mundo como relato: fantasía.

Para que el relato empiece es necesario una forma vacía que se inscriba en lo Real: el Significante Amo, que se abre y hace posible que otros significantes se articulen para crear el marco desde el que el relato podrá empezar a ser narrado y así el sujeto comience a crear destino, que le provee de certidumbre. Sin embargo, el relato que crea la fantasía no puede llenar el vacío completamente; es inevitable que exista un resto que causa que el sujeto retorne siempre hacia la falta: pulsión de muerte: un intento de huir de la angustia que provoca el vacío constitutivo que se concretiza en el síntoma.

Lacan concibe al síntoma como una huella que intenta "retornar a lo reprimido", que solo puede ser leída y asimilada desde el futuro, cuando la simbolización que generalmente se da a través del análisis –que produce verdad a través de un marco signifiante-, hace posible que esas huellas puedan ser codificadas. La categoría del inconsciente implica un carácter imaginario; se encuentra formado por huellas que en el desarrollo simbólico del sujeto no fueron asimiladas. El síntoma puede ser codificado solamente si se da un proceso de transferencia que provee la posibilidad de que exista un sujeto que se presume, conoce su significado.

El síntoma es lo que existe en lugar de la nada; es el que hace posible la circulación del goce hacia una forma signifiante que viabiliza que la existencia del sujeto tenga congruencia en el mundo en el que habita; hace que la pulsión de muerte sea soportable.

Por eso Lacan establece que la identificación última del fin del proceso psicoanalítico es la identificación con el síntoma. El análisis llega a su fin cuando el paciente puede reconocer, en lo Real de su síntoma, el único soporte de su ser (Žižek, 2003: 111).

Para entender el proceso de identificación es imprescindible entender lo que involucra el punto de acolchado –‘point decapiton’-: el “designante rígido” que hace posible la totalización de la ideología; al adherir y fijar los significantes flotantes, se genera un punto de referencia estable que mantiene una identidad fija por medio de todas las posibles variaciones de su significado. Asegura además el proceso mediante el cual la persona se cose al significante y la interpela a devenir sujeto; a través del significante amo le dirige un llamado.

Es imprescindible, para que el proceso de subjetivación se lleve a cabo de un modo cabal, que la transferencia actúe como el elemento que borra de un modo ilusorio el hecho de que es el significante amo el que, mediante el proceso de acolchado, fija el contenido de otros significantes flotantes. Por tanto, el sujeto cree que el elemento que le otorga sentido a su existencia –mujer heterosexual, por ejemplo-, es constitutivo de su esencia y es parte de “su naturaleza”; estuvo presente desde el principio. La ilusión creada por el proceso de transferencia es necesario para que el proceso de acolchado se despliegue y se produzca sentido; así el ‘capitonnage’ actúa olvidando su propio proceso y el sujeto, producto del proceso de acolchado, se constituye como tal.

El proceso de identificación es simbólico –ideal del yo- e imaginario –yo ideal-. La interacción entre los dos tipos de identificación hace posible que el sujeto se integre en un determinado universo simbólico que le dota de sentido a su ser individual y social. La identificación simbólica es la que efectúa el sujeto con algún rasgo del gran Otro –orden simbólico-, es la representación del sujeto para otro significante, lo que le dota de una forma concreta capaz

de ser reconocida en un nombre o en un mandato que el sujeto asimila, es el lugar desde el que le observan. Lo que genera que el sujeto se observe y se juzgue a sí mismo: El Nombre-del-padre. La identificación imaginaria, por su parte, es la imagen en la que el sujeto se ve a sí mismo de un modo amigable con la imagen que representa lo que quisiera ser: la representación de un papel para el Otro. El yo ideal está inexorablemente subordinado a la identificación simbólica, que es la que fija la forma en la que el sujeto se asume como agradable.

Tras la fase de la identificación imaginaria y simbólica a través del proceso de acolchado, siempre queda un remanente que Lacan denomina el "*Che vuoi?*": la intención oculta en la demanda literal, es aquí donde reside el deseo. El significante al que está ligado el sujeto para ser reconocido por el otro está impregnada de un mandato simbólico que le concede un lugar en el un mundo enhebrado por relaciones simbólicas. Sin embargo, el mandato es arbitrario en tanto su constitución performativa, por lo que el sujeto que lo posee se pone en una posición que lo ubica ante una pregunta del Otro. El Otro interpela al sujeto demandándole una respuesta que ciertamente no posee; no conoce la razón de su lugar en el mundo.

Lo que confiere la respuesta al "*Che vuoi?*" es la fantasía. Ese ¿qué quieres? –lo insondable del deseo del Otro- es respondido –cubierto- por la fantasía que al mismo tiempo determina qué es lo que deseará el sujeto y cómo, empero, no lo satisface. La fantasía ordena el deseo y hace posible que el objeto de deseo, que posee una cualidad que es “en él más que él”, ingrese en la pantalla fantasmática y se convierta en digno del deseo del sujeto.

Si lo que atañe al significante es penetrado por la sustancia presimbólica que encarna lo Real del goce, el cuerpo como goce materializado se mezcla en el tejido del significante:

Filtrado a través de la criba del significante, el cuerpo se somete a la 'castración', evacua el goce de él y sobrevive como desmembrado. Mortificado. En otras palabras, el orden del significante (el gran Otro) y el del goce (la Cosa como su encarnación) son radicalmente heterogéneos, incongruentes; cualquier acuerdo entre ellos es estructuralmente imposible (Žižek, 2003: 167-168).

El goce no es susceptible de ser codificado, por tanto, si invade el campo del significante, este deviene incongruente y agujereado. En esas incongruencias y agujeros reside la única posibilidad de detectar el goce; habita en la falta del Otro, en su incoherencia. Así, Lacan establece que el orden simbólico –gran Otro-, al igual que el sujeto, también está tachado. Es decir, está constituido alrededor de una falta central. Esto da lugar a la 'separación' lacaniana, en la medida en la que se genera un efecto parecido a la desenajenación en tanto que el Otro no posee ninguna respuesta final: existe un deseo en el Otro –una falta constitutiva- que permite que el sujeto identifica su propia falta con la falta del Otro.

Cuando el cuerpo evacua el goce a través del proceso de significación, este proceso no se completa de modo absoluto; sobreviene un remanente esparcido en el refugio de la 'Jouissance' concretizada en las "zonas erógenas" penetradas de goce. Es alrededor de estos restos de goce en torno a los que gira la pulsión de muerte freudiana. Es el 'sinthome', como la una formación significante impregnada de manera inmediata de goce, el que encarna la imposible juntura entre goce y significante.

El goce penetra irremediablemente el orden simbólico y se concretiza en su incoherencia, que es cubierta por la pantalla fantasmática. Por medio del acolchamiento, la fantasía funciona, según Lacan, como "significación absoluta" que provee de las guías a través de las que el sujeto se ubica en un mundo aprehendido como coherente y significativo. La fantasía emerge para llenar la falta en el gran Otro y disimular que su estructuración misma se efectúa desde una imposibilidad traumática: lo real del goce. Esto es: la 'Jouissance' se aplaca. Más allá de la fantasía solo queda pulsión de muerte que rodea el 'sinthome'.

Lacan explica la categoría de lo humano a partir del grafo de un triángulo, cada uno de los ángulos de un triángulo representan 3 dimensiones: lo Real, en tanto núcleo duro que se resiste a la simbolización; lo simbólico, como lenguaje; y lo imaginario, en tanto que imágenes que codifica el sujeto. En el centro del triángulo se ubica la 'Juissance': el abismo del goce traumático encarnado en la Cosa, en cuyo dominio el sujeto puede ser potencialmente cooptado. Para que la Cosa espantosa pueda ser aplacada y el sujeto pueda asimilarla sin terror existen 3 vías representadas como gráficas a cada lado del triángulo: el significante del Otro tachado, las incongruencias que aparecen cuando la 'Juissance' se desborda en el orden simbólico; el objeto parcial de deseo –objeto pequeño a -; y la 'Phi' mayúscula, que constituye la imagen fascinante que concretiza la Cosa imposible.

1.3- El mandato del goce

Para entender el mandato del goce es preciso esclarecer qué es lo que involucra el objeto a en la teoría lacaniana. El proceso de castración, que despoja del goce al cuerpo a través de la apertura del significante –produce un camino en el que el sujeto debe construirse desde el Otro-, deja de modo inexorable un remanente: objeto a . Este remanente es el que desencadena el deseo; encarna el objeto inalcanzable que es deseado por el sujeto, se elude inexorablemente, se evita: no puede ser simbolizado. Se relaciona así de manera directa con lo Real y el goce.

El objeto a encarna una ambigüedad constitutiva: en tanto objeto causa de 'deseo' que se origina desde lo perdido, es el vacío en el que se alberga el relato fantasmático, se ubica dentro del espectro del deseo; además encarna el objeto pulsional, que encarna su propia pérdida. Žižek, en su artículo "El objeto a en los lazos sociales" enuncia que "esta distinción

tiene consecuencias ideológico-políticas cruciales: nos permite articular la dinámica libidinal del capitalismo” (2005: párr. 23).

El objeto *a* cuenta como el mandato superyóico ¡Goza! en el momento en el que funciona como Significante-Amo. De este modo, la preeminencia del Nombre del padre –ligado al deseo, que suspende el goce- como Significante-Amo, se desdibuja y se superpone el imperativo del goce pulsional que no busca suspensión, se repite en la compulsión por la repetición y se ubica en el lado del goce femenino, que rebasa el goce fálico y demanda siempre satisfacción: exige un goce sin ningún límite.

La pulsión circula inagotablemente alrededor de un agujero en el ser: transita por una curva que rodea el objeto meta que constituye el camino más fácil para alcanzar su objeto. El capitalismo se erige desde la pulsión. Interpela, en un primer momento, a los individuos como consumidores/as que devienen sujetos cuyo deseo es excesivo y, para satisfacerlo, es él –el capitalismo-, el que determina y crea varios y renovados productos. El deseo del consumidor se retroalimenta en sí mismo *ad infinitum*; busca inagotablemente remozados objetos y vías de obtener un placer que será siempre inalcanzable. En un segundo momento, la base pulsional del engranaje capitalista genera una compulsión de autorreproducción interminable que cuenta con individuos ‘agentes’ directos del capital. En el mismo artículo, Žižek señala:

La pulsión capitalista, de este modo, no pertenece a ningún individuo definido –es más bien que aquellos individuos que actúan como “agentes” directos del capital (los capitalistas mismos, los top managers) tienen que practicarla–. Entramos en el modo pulsional (como lo señaló Marx) cuando la circulación de dinero como capital se convierte en un “fin en sí mismo, porque la expansión de valor tiene lugar sólo dentro de su constantemente renovado movimiento. La circulación de capital, por lo tanto, no tiene límites.” Uno debiera tener en mente aquí la bien conocida distinción de Lacan entre objeto (*aim*) y meta (*goal*) de la pulsión: mientras la meta es el objeto alrededor del cual la pulsión circula, su (verdadero) objeto es la continuación eterna de su circulación como tal (2005: párr. 24).

La exigencia a gozar ligada con la pulsión de muerte que promueve el capitalismo se puede traducir en la demanda de un placer siempre insuficiente en el ámbito de la sexualidad y en la creencia de que mientras más placer se obtenga, mayor será la satisfacción. En la medida en la que el goce que se exige es inconmensurable, la repetición constante de las prácticas a través de las cuales se lo pretende alcanzar será un deber interminable: la posibilidad de satisfacción no posee límites.

1.4- El Biopoder

Michel Foucault desarrolló la categoría de biopoder en 'La Historia de la Sexualidad 1: La Voluntad del Saber', donde señala que los mecanismos de poder establecen su fuerza y operan en la vida y en el desarrollo de las personas. El poder político empezó así a elaborar estrategias para administrar la vida a partir del siglo XVII, cuando a través de disciplinas comenzó a construir la noción del cuerpo-máquina; la anatomopolítica empezó a educar y a codificar el cuerpo: lo volvió útil y dócil. Por su parte, la elaboración de la idea que forma al cuerpo en tanto que especie, desde del siglo XVIII, logró, a partir de su biologización, que se convirtiese en el blanco de los controles y las regularizaciones relativas a los nacimientos, la salud, la mortalidad y la esperanza de vida –biopolítica-. De esta manera el poder empezó a organizarse sobre la producción y el gobierno de los cuerpos y de la vida.

El biopoder emergió, de acuerdo con la teoría desarrollada por Foucault, desde actos efectivos que se convirtieron en una tecnología del poder que, desde el siglo XIX, constituyó un elemento fundamental en el desarrollo del capitalismo; que se afianzó, por un lado, a través de la construcción de cuerpos controlados desde el aparataje de producción, adaptándolos a los niveles poblacionales y a los procesos económicos y, de otro lado,

requirió de cuerpos funcionales y disciplinados que reprodujeran condiciones de existencia que comulgaran con él –sistema capitalista- para que se volviesen maleables a sus nuevas exigencias.

Las instituciones desplegaron las relaciones oportunas que garantizaron el mantenimiento del poder y, por su parte, los mecanismos anatomopolíticos y biopolíticos, en tanto técnicas de poder, aseguraron el mantenimiento de la economía, del desarrollo y la fuerza, a través de la cooptación del cuerpo social. Estas técnicas fueron el fundamento de la familia, la escuela y la medicina. Además fueron un punto cardinal en los procesos de

Segregación y jerarquización sociales, incidiendo en las fuerzas respectivas de unos y otros, garantizando relaciones de dominación y efectos de hegemonía; el ajuste entre la acumulación de los hombres y la del capital, la articulación entre el crecimiento de los grupos humanos y la expansión de las fuerzas productivas y la repartición diferencial de la ganancia, en parte fueron posibles gracias al ejercicio del biopoder en sus formas y procedimientos múltiples. La invasión del cuerpo viviente, su valorización y la gestión distributiva de sus fuerzas fueron en ese momento indispensables (Foucault, 1997: 84).

La cooptación del cuerpo significó el ingreso de lo que se centraba en el ámbito de la vida y de lo humano, en la esfera del saber y del poder; la vida ingresó así en el terreno de las técnicas políticas. La conjunción entre saber y poder empezó a delinear lo que era la vida y cómo debía reproducirse; se inició la era de la administración absoluta de la vida, en la que se estableció qué involucra la vida humana, su cuerpo, su durabilidad, sus condiciones de salud y su lugar en el mundo, para que se desarrollara de un modo controlado y en un espacio previamente determinado: lo biológico se tornó político; el poder y el saber se convirtió el encargado de decretar de la vida de los sujetos.

El poder se hizo cargo de la administración de la vida por medio de aparatos reguladores y disciplinarios que dispusieron todo lo viviente dentro de un espectro de valor y utilidad: organizaron la vida desde la norma que se garantizaba a través de instituciones, que a su vez

contaban con aparatos a su servicio como la ciencia médica y la psiquiatría: sociedad normalizada. En la sociedad de la norma se estipuló cuál era la esencia de lo humano, sus características, cualidades, deseos, necesidades, identidades, sexo, género, etc. Todas estas particularidades que contaron como características propias de la vida humana se transformaron en derechos susceptibles de ser alcanzados por todo/a aquel/la que pretendiese habitar en el mundo desde lo digno, lo normal y lo apropiado.

La regulación de la población y las disciplinas mediante las que se formó el cuerpo se llevó a cabo a través del control y de la sexualidad, que se convirtió en el núcleo de la dinámica política. Los mecanismos de poder saber delinearon la hoja de ruta que determinó el sexo y sus atributos –a nivel micro y macro-: como acceso a la vida y al mantenimiento de la especie. La sexualidad codificada estipuló cuáles son las conductas que se correspondían con lo normal y cuáles se ubicaban en el ámbito de lo anormal y patológico. La sexualidad del sujeto fue domesticada desde la infancia del individuo para que este la desarrollase dentro de los márgenes de la normalidad y, a la par, la sexualidad fue regulada desde los mecanismos de control de la natalidad que exhortan a las personas a devenir sujetos responsables.

En aquella: la sociedad de la sexualidad, los mecanismos de poder se centraron en los cuerpos y su modo de habitar el mundo fue establecido por el poder saber hegemónico que elaboró y legitimó un discurso científico médico que ‘descubrió’ la existencia de leyes y características esenciales que diferencian tanto a hombres como a mujeres: solo existen dos identidades sexo genéricas. Estas propiedades esenciales de los dos sexos fueron la base desde la que se construyeron las particularidades de cada género y su consecuente modelo de comportamiento ‘natural’: ¿qué le pertenece al hombre por naturaleza y por tanto de

qué es lo que la mujer carece esencialmente? Es una pregunta que responde el dispositivo de la sexualidad que en el que el cuerpo de la mujer fue orientado por completo hacia las funciones reproductivas, en consecuencia, la relación sexo afectiva normal y natural que viabilizaba la reproducción de la especie es la heterosexualidad. A partir lo esencial, natural y por tanto 'normal', se excluye y marginaliza a cualquier existencia que no calce dentro de lo 'naturalmente' humano: las existencias patológicas cuya practicas contienen y abanderan la enfermedad que les es inherente son aisladas: no son funcionales.

1.5- Fundamentos del patriarcado

Patriarcado es la manera en la que se nombra al modo de organización social en el que las diferencias biológicas entre hombre y mujer han sido codificadas culturalmente y les han conferido características que, consideradas como naturales, han determinado tanto su ubicación cuanto sus funciones en el mundo social. Los valores atribuidos a las diferencias biológicas han permitido que la subordinación indiscutible de la mujer al hombre, quien a partir de su preeminencia ocupa el lugar de protagonista en el trayecto histórico, cuyo devenir y demás elementos –mujer- han sido relatados a partir de él –el hombre-.

La base que subyace al universo simbólico que genera la realidad social occidental es el patriarcado. Su condición de aparente universalidad y de matriz esencial -natural o divina- justifica la formación de la subjetividad femenina subordinada a la subjetividad masculina. La noción de naturaleza biológica que fundamentó la sociedad patriarcal griega y sus interpretaciones filosóficas en especial de la propuesta aristotélica, así como las ulteriores interpretaciones de carácter científico y los paradigmas religiosos monoteístas, crearon los códigos y valores que naturalizaron la dominación y la desigualdad.

En cuanto a su naturaleza biológica, la capacidad reproductiva de la mujer constituye la base sobre la cual se construye su subjetividad: el binomio mujer-madre deviene indisociable; la principal función de la mujer es la reproducción, por lo tanto, su condición de madre regirá todo su trayecto de vida, es un objetivo natural en tanto mantención de la especie; su capacidad reproductiva determinará su lugar en la sociedad y sus funciones: gestación y cuidado de sus hijos/as. De otro lado, en el caso del hombre, el lugar que se le ha sido otorgado en la sociedad da cuenta, de igual modo, de su condición biológica: su mayor velocidad al correr, su mayor fuerza física, su agresividad, su capacidad innata para manejar armas que otrora los capacitaba en tanto que cazadores para suministrar de alimentos a la tribu, cuentan como capacidades ontológicas que lo habilitan para cuidar, proteger y defender a la mujer de naturaleza más vulnerable. Esta concepción que prevalece desde la Edad de piedra es legitimada desde el discurso biológico.

La sociedad griega del siglo VIII al V a.C. era una sociedad patriarcal, esclavista de clases. La vida de la mujer se desarrollaba en la esfera privada, subordinada legal y económicamente al hombre, quien tutelaba su vida. Su función social en tanto que mujer biológicamente determinada por su útero, era la de gestar herederos hombres —el destino de las niñas era resuelto por el padre, quien decidía si se las abandonadas o se las mataba al nacer- y cuidar de la casa y el esposo. La sexualidad de la mujer se circunscribía en la labor reproductiva, debía ser casta antes y después de casarse. El hombre, al contrario, mantenía prácticas sexuales fuera del matrimonio con mujeres de clases inferiores, o con otros hombres.

Las interpretaciones filosóficas de Aristóteles en cuanto a las diferencias constitutivas de hombres y mujeres se basaron también en la naturaleza biológica de ambos/as: concebía a la mujer como naturalmente inferior, ligada a la pasividad; el hombre era superior por su

tendencia hacia la actividad y a la creación; la mujer estaba atada a la naturaleza y a lo monstruoso en la medida en la que poseía una inferioridad biológica –era un varón mutilado-, que provocaba que su capacidad de raciocinio y toma de decisiones fuese notablemente inferior, era parte de su naturaleza ser alguien dominada que, pese a poseer ciertas facultades deliberativas, carecía de autoridad y demostraba su coraje solo si obedecía; el hombre era racional, por tanto era el llamado a gobernar el mundo; la mujer era pasional e incapaz de controlar su voluptuosidad, solo aportaba en la procreación, no tenía alma.

En cuanto al paradigma patriarcal religioso, su relato inicia a partir del monoteísmo hebreo, en el que la voluntad divina materializada en un Dios intangible fue la creadora absoluta del universo. Aquel Dios de identidad masculina creó al hombre, que se convertiría en su canal de comunicación con lo mortal. Dios creó a la mujer de la costilla de aquel hombre, por tanto no poseía los atributos para regir la iglesia ni era funcional que se le instruyera en el ámbito religioso. La mujer era un ente pasivo cuyo cuerpo –útero- sería el depositario de la semilla del varón para procrear y consecuentemente cuidar a los/as hijos/as. Se justificó por ese lado los atributos que se le otorgó al sexo y al género: el hombre como protagonista en la formación del mundo y la mujer como una existencia subalterna relegada a su función reproductiva, cuya sexualidad poseía connotaciones de debilidad y maldad.

Las consecuencias de la transgresión de Adán y Eva caen con distinto peso sobre la mujer. La consecuencia del conocimiento sexual es separar la sexualidad femenina de la procreación. Dios pone enemistad entre la serpiente y la mujer (Génesis, 3, 15). En el contexto histórico de la época en que se redactó el Génesis, la serpiente estaba claramente asociada a la diosa de la fertilidad y era su representación simbólica. De esta manera, por mandato divino, la sexualidad libre y abierta de la diosa de la fertilidad le iba a ser prohibida a la mujer caída. La maternidad sería la forma en que encontraría expresión su sexualidad. Por tanto, se definía dicha sexualidad como servicio a su papel de madre y estaba limitada a dos condiciones: ella tenía que estar subordinada al marido y pariría sus hijos con dolor (...) La maldición que cayó sobre Eva lo convierte en un destino doloroso y de subordinación (...), para que se la honre de por vida, deberá estar gobernada por su marido. Es la ley del patriarcado perfectamente definida aquí y a la que se otorga la aprobación divina (Lerner, 1990: 91-92).

A partir de ahí emerge el monoteísmo judío y el cristianismo, donde Dios otorgaba la hoja de ruta por la que el hombre debía recorrer para cumplir su destino previamente determinado por los designios divinos. El hombre tenía el libre albedrío de cumplir su destino o de desviarse, ellos interpretaban la palabra y la comunicaban a los demás mortales. La mujer tenía acceso al proyecto divino si y solo si accedía a la mediación de un hombre.

Desde el siglo XIX el argumento religioso que legitimaba la ubicación subordinada de la mujer en el mundo como determinación divina empezó a desmontarse; el discurso que legitimaba la inferioridad de la mujer comenzó a desarrollarse desde la ciencia: a través del darwinismo social se justificó la desigual repartición de la riqueza, de derechos y obligaciones entre hombres y mujeres, con la idea de la supervivencia de la especie por el más apto. Las mujeres-madres no eran aptas para recibir educación y acceder a un lugar en la esfera pública; su función estaba consignada a la reproducción de la especie y la familia: el ámbito de lo privado. La 'naturaleza patológica' de sus características biológicas como la menstruación, la menopausia y el embarazo, determinaba su inferioridad.

Así se elaboró un registro simbólico que imputaba características esenciales y consecuentemente irrefutables a hombres y a mujeres: los seres humanos que ocupaban el mundo se clasificaban por naturaleza en hombre y mujer cuyas esencias causaba la inferioridad de la mujer que la relegó a la esfera privada y a mantener prácticas sexuales precarizadas al servicio de la mera reproducción. Las instituciones sociales que surgieron como la familia y el Estado se fundaron desde estas mismas premisas y por tanto afianzaron la dominación y el imperio patriarcal.

Varias teorías dentro del discurso científico y académico que explican el dominio masculino y excusa de cualquier responsabilidad a los hombres venideros, se desarrollan desde la presunta naturaleza biológica masculina y femenina –irremediabilmente ligados a hombre con pene y mujer con vagina respectivamente-.

Con qué profundidad esta explicación ha afectado incluso a las teóricas feministas queda patente en su aceptación parcial por parte de Simone de Beauvoir, quien da por seguro que la «trascendencia» del hombre deriva de la caza y la guerra y del uso de las herramientas necesarias para estas actividades (Lerner, 1990: 22).

La concepción naturaleza biológica subyace al surgimiento de la psicología, el psicoanálisis y la medicina, que construyeron una mujer obediente y pasiva: Freud estableció que su subjetividad surgía desde la carencia: ausencia de falo, su lucha compensarla atravesaba toda su existencia, “fue el dictamen de Freud de que para la mujer «la anatomía es el destino» lo que dio nuevo vigor y fuerzas al argumento supremacista masculino” (Lerner, 1990: 24).

La corriente teórica marxista ofrece los ejes para fundamentar que uno de los pilares que establece la base para ubicar a la mujer en una posición de subordinación en el mundo es la propiedad privada, para eso se constituyó la familia como base social que la sostiene, potencia y asegura con la obligatoriedad a la monogamia y a la heterosexualidad: el control de la sexualidad. El desarrollo del Estado y la familia, protectores de la propiedad privada se dio a la luz de las características biológicas de la mujer: la mujer-madre fue relegada al espectro privado en tanto que esposa y servidora que garantizaba la reproducción del hogar, el cuidado de los/as hijos/as y su esposo. Las posibilidades que tenía la mujer para ubicarse en un lugar social ‘privilegiado’ eran dos: madre y esposa fiel, si no se aceptaba su condición y rol social, era excluida de los circuitos de reconocimiento social. Por otro lado, se

institucionalizó la prostitución como un dispositivo indispensable para ubicar a la mujer excluida del reconocimiento social positivo.

La subordinación de la mujer es explicada, de otro lado, desde el estructuralismo de Lévi-Strauss como un factor imprescindible para la emergencia de la cultura: los hombres la construyeron a partir del tabú del incesto como “regla suprema del obsequio”, en donde la mujer, en tanto que objeto, era susceptible de ser intercambiada como mercancía. El intercambio de mujeres fue la primera forma de comercio. Gayle Rubin señala que el intercambio de mujeres sostenía y afianzaba el hecho de que la mujer no tuviese derecho sobre ella misma ni sobre el hombre; el hombre era el que poseía derecho sobre ella.

El mundo occidental es un mundo patriarcal donde los sujetos fueron contruidos a través de la codificación de los sexos y del género, esto determinó sus características y los roles que debían cumplir para que fuesen funcionales al sistema. El humano con pene tenía que ser hombre masculino y el humano con vagina debía que ser mujer femenina. El sexo y el género se volvieron así los receptores de características presuntamente esenciales que determinaron la ubicación de hombres y mujeres en el mundo social, y asignaron sus papeles inalterables: la mujer con vagina y útero, femenina, sensible tenía que ser madre, por lo tanto cuidar de sus hijos/as; el hombre con pene, masculino, inteligente debía proteger la familia y gobernar.

Se crearon instituciones que mantenían, sustentaban y afianzaban esta diferencias entre lo masculino y femenino, el segundo siempre subordinado al primero: Estado, Iglesia, escuela. Estas instituciones crearon normas que, si no eran acatadas, la persona en cuestión sería excluida. Si una mujer no ocupaba el lugar de esposa reproductora, tenía que ser concubina, trabajadora sexual o esclava, siempre a la sombra masculina.

1.6- Heterosexualidad

Aparentemente la heterosexualidad se instituye como única posibilidad de relacionarse sexo afectivamente con el otro. Cada subjetividad, por su parte, se forma desde el patriarcado, que determina cuáles son los códigos contenidos en los discursos de poder legítimos que internaliza el sujeto y crea de manera estratégica las instituciones que sostienen y reproducen el orden: el Estado, el matrimonio, la familia. El discurso de que existe una naturaleza biológica constituye en núcleo fundante que establece lo que entra en el marco de lo humano, por parte del relato científico, médico, psiquiátrico y religioso. El mundo construido así es aprehendido como un todo que se divide siempre de una manera binaria y opuesta: naturaleza, cultura; arriba, abajo; norte, sur; blanco, negro; bueno, malo; permitido, prohibido; natural, innatural; bueno, malo; racional, animal; normal, patológico, etc. En este marco se adscribe lo humano.

La existencia humana así construida provee dos posibilidades únicas de existencia: hombre y mujer. Desde la naturaleza biológica se asigna vía interpretación cultural, las cualidades 'naturales' inherentes a cada sexo y se va performando el género al que necesariamente se adscriben. "El género aparece como una precondition para producir y sostener una humanidad que se pueda descifrar" (Butler, 2006: 27). Mujer, útero, vagina: femenino. Hombre, pene: masculino. Estas identidades sexo genéricas tienen la única posibilidad de relación sexo afectiva entre ellas, bajo un trasfondo patriarcal en el que las relaciones se establecen sobre la base de la capacidad reproductiva de la especie humana; en su alianza está implícito el mantenimiento de la especie y de las instituciones erigidas desde el código

patriarcal: la familia monógama. Butler señala que desde la noción de biopoder de Foucault, el Estado y las instituciones que lo conforman construyeron de ese modo cuerpos dóciles funcionales a la idónea reproducción del sistema: las identidades sexo-genéricas que se enmarcan en su norma despliegan su mandado. Las tecnologías de poder se encuentran soterradas en las prácticas cotidianas que viven la experiencia heterosexual que es asumida como normal y natural, esta noción está afianzada y potenciada por la educación y por la industria cultural que elabora referentes de identificación desde esa matriz y por tanto determina sus roles.

Las normas pueden ser explícitas; sin embargo, cuando funcionan como el principio normalizador de la práctica social a menudo permanecen implícitas, son difíciles de leer; los efectos que producen son la forma más clara y dramática mediante la cual se pueden discernir. Que el género sea una norma sugiere que está siempre tenuemente incorporado en cualquier actor social (Butler, 2006: 69).

Los discursos que giran en torno a la sexualidad heterosexual normada determina su manera de representarla y sus prácticas: constituye el marco referencial desde el cual esos cuerpos actúan, se reconocen, se relacionan y erotizan. Las relaciones sexo afectivas adquieren sentido y se sostienen desde la heterosexualidad y desde las fantasías que se han elaborado en torno a ella; el amor romántico y la fidelidad provee la posibilidad de que los encuentros entre esas identidades se efectivicen. Así, el deseo, los gustos, las necesidades, las expectativas, los hábitos son manifestaciones de la internalización de la norma heteropatriarcal; se organizan desde ella.

El poder de este discurso hegemónico con sus pretensiones de universalidad organiza a las identidades sexo-genéricas periféricas, que se ubican al margen de la norma; son patologizadas, marginalizadas o integradas al sistema. Se las marginaliza cuando su modo de reproducción de la vida es disfuncional y se las integra cuando, al ampliar el margen de la norma, los sujetos devienen consumidores/as funcionales que pasan a formar parte de

los/as ciudadanos tolerados que empiezan a adquirir los beneficios heteropatriarcales que cuentan como derechos.

La heterosexualidad, además sostener y agenciar las relaciones sexo-afectivas, constituye un andamiaje simbólico que cuenta como la pantalla fantasmática que, junto con el capitalismo, organiza el mundo y construye subjetividades. El mundo, material y subjetivo, de esa manera, solo puede ser aprehendido por medio de las condiciones apriorísticas propias de la fantasía heterosexual; es leído y construido desde ahí: macho, hembra; mujer, varón. Así, la heterosexualidad no forma parte del abanico de posibilidades de la diversidad sexual, tampoco es una opción ni simplemente una institución: es un mandato totalizador que anula cualquier posibilidad de construcción de nuevas formas de habitar el mundo social.

La heterosexualidad, a través de su función retórica, poetiza su carácter imperativo.

Esta tendencia a la universalidad tiene como consecuencia que el pensamiento heterosexual es incapaz de concebir una cultura, una sociedad, en la que la heterosexualidad no ordenara no sólo todas las relaciones humanas, sino su producción de conceptos al mismo tiempo que todos los procesos que escapan a la conciencia. Estos procesos inconscientes se tornan, por otra parte, históricamente cada vez más imperativos en lo que nos enseñan sobre nosotras mismas por medio de los especialistas. Y la retórica que los expresa, revistiéndose de mitos, recurriendo a enigmas, procediendo por acumulaciones de metáforas, cuyo poder de seducción no subestimo, tiene como función poetizar el carácter obligatorio del «tú-serás-heterosexual-o-no-serás» (Wittig, 2006: 52).

De este modo, el patriarcado se convierte en otro de los dispositivos totalizadores que oculta el carácter político impositivo de la heterosexualidad; impide su cuestionamiento.

Muchas feministas que abogan por conductas ligadas a la 'buena conciencia' establecidas por la heterosexualidad, hacen que su eje de lucha sea la victimización y la posibilidad que los hombres misóginos revean sus conductas hacia las mujeres-madre y estas, a su vez, puedan gozar de los mismos beneficios que el mundo les ha otorgado a los varones. Lo político inherente a los sexos es desmantelado por el patriarcado. La expresión de heteropatriarcado es utilizada porque una rama de las propuestas de porno alternativo está

ligada a las reivindicaciones del orden de la 'buena conciencia', ligada al consumo, de ahí el porqué de patriarcado. El prefijo 'hetero' es utilizado para introducir en la discusión teórica la dimensión de la heterosexualidad como régimen político.

1.7- Lo 'queer'

1.7-1. Movimiento 'queer'

A partir de los años sesenta se forman movimientos sociales, en Estados Unidos y en Europa. Regidos por minorías sexuales cuya militancia se centra en obtener los derechos y privilegios que gozan los/as ciudadanos/as heterosexuales 'normales'. Su lucha se funda en la exigencia a ocupar un lugar legal y reconocido en la sociedad; se generan logros como la despenalización de la homosexualidad, el derecho al matrimonio, la adopción y el derecho de acceder públicamente al consumo de arte, cultura y ocio.

Empieza a surgir una forma cultural que podría calzar en una suerte de 'mainstream' de la cultura 'gay', un movimiento conservador 'gay' y blanco que comulga con los valores de la sociedad capitalista. Personas que se relacionan sexo-afectivamente con otras cuya identidad sexo-genérica es la misma, y a su vez reproducen su vida en el marco del mercado en tanto que consumidores, son parte de este movimiento: sujetos funcionales inscritos en la clase media o media alta.

Las nuevas identidades 'gay' y lesbianas¹ comienzan a integrarse al sistema capitalista como renovados consumidores/as: el mercado empieza a satisfacer sus necesidades 'gay'; se configuran valores, códigos y referentes que comienzan a delinear sus hábitos y crean estilos de vida para estas identidades. Se dispone un enorme circuito de industria cultural que

1. Cuando la relación sexo-afectiva se efectúa entre personas que se adscriben a la identidad sexo-genérica mujer.

oferta un sinnúmero de mercancías 'gay': música, ropa, marcas, libros, cine, pornografía. La vida del 'gay' y de la lesbiana es administrada a través de la emergencia de opciones de ocio; se crean paquetes de vacaciones, discotecas, restaurantes. Estos elementos y lugares le hacen posible acceder a los estándares de vida heterosexual. Los sujetos 'gay' y lesbianas empiezan a habitar el mundo en tanto que consumidores/as.

La articulación 'gay'/lesbiana-consumidor/a en la sociedad desvaneció el potencial liberador e insurgente de estos movimientos; fueron cooptados por el mercado. Es en este contexto donde, al final de la década del ochenta, al sur de California, a partir de la crisis del SIDA, emergen nuevas prácticas y discursos de doble disidencia: por un lado se establece al margen de la norma heterosexual; y por otro, constituyen la periferia de la cultura 'gay' lesbiana conservadora ligada al consumo. Subjetividades marginales, empobrecidas, negras, chicanas, latinas, disfuncionales, sin trabajos estables y marginadas sociales, cuyas identidades sexo-genéricas no calzan en la cultura gay 'mainstream', empiezan a visibilizarse.

Estas nuevas subjetividades se niegan a reconocerse en la cultura 'gay' y a nombrarse como tal; empiezan a formar el movimiento 'queer'. Se reconocen en una palabra que nombrará la posición política de identidades sexo-genéricas disidentes y las existencias socialmente marginalizadas que tienen pretensiones de escapar a cualquier categorización ofrecida.

Como nueva forma de autonominación, estas personas van a apropiarse de una palabra injuriosa, de un insulto contra los gays como es la palabra 'queer', y van a utilizarla como señal de identidad para devolverla irónicamente contra el sistema de orden heterocentrado, e incluso contra el nuevo orden "gay" que sólo busca integrarse socialmente y disfrutar de la sociedad capitalista. Gay es una palabra respetuosa, tolerable. Queer no, queer es un insulto, un taco, una palabra sucia que, en boca de quienes se apropian de ella, muestra que no se está pidiendo la tolerancia ni el respeto ni la aceptación por un orden que es excluyente y normativo (Sáez, 2004: 30).

'Queer' es una palabra que apareció en el siglo XVIII en la lengua inglesa, nombraba a alguien o algo que no se encuentra dentro del engranaje social como un agente funcional: una fricción no humana, monstruosa. Todo aquel/la que entraba dentro de lo abyecto, lo

amorfo, disfuncional, extraño, raro, excéntrico, inusual, marica o que no podía ser calificado por ninguna palabra que el diccionario ofrecía, era catalogado como ‘queer’, dentro de un tono peyorativo y excluyente: un insulto. Esta palabra además servía para nombrar a las existencias cuyos cuerpos y recorridos de vida se alejaban de la heterosexualidad y de los valores y las instituciones que la mantenían y afianzaban: los maricas, los/as invertidos/as, las travestis, los/as que eran parte de contraculturas como el BDSM², los/as fetichistas y los/as zoofílicos/as entraban dentro del ‘repugnante’ universo ‘queer’.

La reapropiación de esta palabra por las subjetividades marginalizadas significó la posibilidad de abrir un espacio desde el cual erigir una lucha política de resistencia a la norma. Se apoderaron de lo ‘queer’ como un lugar de enunciación que revierte la relación de subordinación que le era inherente: activistas lesbianas, negras/os, chicanas/os, empobrecidas/os se nombran como ‘queer’ para, desde ahí, resistir, criticar, desmontar e intervenir culturalmente en la sociedad heteropatriarcal en pos de visibilizar su decisión de escapar a sus normas y categorizaciones, elaboradas para cooptar subjetividades, ya sea para tolerarlos/as –gays- como homosexuales consumidores/as o patologizarlos. En el artículo “*Queer: historia de una palabra*” Beatriz Preciado señala:

El movimiento “queer” es post-homosexual y post-gay. Ya no se define con respecto a la noción médica de homosexualidad, pero tampoco se conforma con la reducción de la identidad gay a un estilo de vida asequible dentro de la sociedad de consumo neoliberal. Se trata por tanto de un movimiento post-identitario: “queer” no es una identidad más en el folklore multicultural, sino una posición de crítica atenta a los procesos de exclusión y de marginalización que genera toda ficción identitaria. El movimiento “queer” no es un movimiento de homosexuales ni de gays, sino de disidentes de género y sexuales que resisten frente a las normas que impone la sociedad heterosexual dominante, atento también a los procesos de normalización y de exclusión internos a la cultura gay: marginalización de las bolleras, de los

2. Siglas que conforman las siguientes prácticas: Bondage –atadura total o parcial del cuerpo; Disciplina –prácticas que implican flagelación- y Dominación –comportamientos y prácticas sexuales que a través de un consenso se determina cuál de los/as participantes ejercerá dominación sobre el/la otro/a, ya sea en el ámbito sexual o en el de la vida cotidiana, manera definida o indefinida en el tiempo-; Sumisión –parte de la dinámica dominación/sumisión que se domina- y Sadismo –placer causado por infringir violencia física o psicológica u otro ser vivo; y Masoquismo –disfrutar del placer que genera la dominación traducida en actos violentos, humillación, crueldad o dominio.

cuerpos transexuales y transgénero, de los inmigrantes, de los trabajadores y trabajadoras sexuales... (2009: párr. 5).

El origen del movimiento 'queer' no posee, por tanto, una base académica; constituye un intento de narrarse a partir de la resignificación de una palabra cuyas connotaciones se transformaron en la base de su lucha y sus prácticas, al coserse de manera deliberada a posibilidades de existencias al margen del sistema heteropatriarcal capitalista. El movimiento 'queer', como depositario de discursos y prácticas ligadas a un contexto histórico y político de subordinación y su consecuente resistencia al mismo, sirvió como base para que, a finales de la década de los 90, se empiece a elaborar un corpus teórico académico que se sustenta en las propuestas teóricas de exponentes posestructuralistas como Foucault, de feministas como Monique Wittig, Adrienne Rich, De Lauretis, etc., a delinear y construir la categoría de lo 'queer' y los sujetos que se adscriben a ella en términos académicos.

1.7-2. Teoría 'queer'

La teoría 'queer' surge a partir de la intersección de varios factores que se desarrollan entre 1960 y 1980 en Estados Unidos y Europa. La corriente posestructuralista constituye uno de los pilares de los posteriores estudios y desarrollos teóricos a propósito de lo 'queer'. En este contexto, los aportes de Michel Foucault son una de las principales influencias de estos estudios. Un elemento clave es el desplazamiento que realiza al analizar el poder: no lo concibe como un ente autónomo y supremo separado de los/as individuos e instituciones a quienes controla; sino que indaga cómo y a través de qué mecanismos opera en el andamiaje social e individual donde se sitúa. "El poder, en realidad, son unas relaciones, un conjunto más o menos coordinado de relaciones" (Foucault, 1985: 132).

La esfera del saber, el poder y la ética que desarrolla Foucault serán vitales para que la teoría 'queer' se esclarezca. El análisis del modo en que los sistemas discursivos de conocimientos se edifican y cómo afectan el cuerpo social y construyen subjetividades es primordial para que sea posible desmontar las categorías creadas desde la base esencial biológico-científica que las fundamentan; los discursos científicos no son verdades absolutas; crean verdades y cuerpos.

La noción de biopoder elaborada por el autor en el primer volumen de 'La Historia de la Sexualidad. La Voluntad de Saber' es fundamental para entender el control sobre la vida de los individuos. El sexo se convierte en un terreno alrededor del que gira un amplio tejido de saberes que forman los discursos: los "dispositivo de la sexualidad" por los cuales irrumpe el poder, y no solo viabiliza, sino además garantiza la vigilancia y el control de los individuos. Cuando la biopolítica crea a sujetos sexuados, estos entran en un marco referencial que determina el uso de sus placeres y el despliegue de su sexualidad al calor de la función reproductiva: crea subjetividades con identidades fijas. De esa manera, todos los usos de los placeres por fuera de este dispositivo son definidos y creados por el mismo como categorías psicológicas, médico-psiquiátricas que forma identidades universales, como el homosexual, el loco, el perverso, etc., que desde su condición anormal o patológica son el objeto de corrección, control y persecución.

A partir de esta base conceptual la teoría 'queer' genera un debate alrededor del carácter presuntamente esencial de las identidades hombre, mujer, homosexual, lesbiana y a la heterosexualidad como categoría universal incuestionable. La advertencia que hace Foucault sobre la ironía del dispositivo de la sexualidad, que potencia la producción de nuevos discursos que a su vez generan nuevas 'verdades' sobre los cuerpos y las prácticas de

movimientos que apuestan por la liberación sexual, constituye la base para elaborar la concepción de desplazamiento nómada presente en la teoría 'queer'.

La propuesta de Deleuze y Guattari desarrollada en 'El Antiedipo', es otro de los pilares sobre el que se sustentará la teoría 'queer'. Los autores empiezan su análisis a partir de la construcción de la categoría de máquina deseante –retomada de Freud y reelaborada- y la máquina social, que se retroalimentan. Reconceptualizan la categoría del deseo erigida por el psicoanálisis desde la carencia; para ellos, el deseo es potencia creadora de vida; configura realidad: es producción; posee el poder de originar su objeto. La mediación simbólica no es necesaria, no se forma a partir de una carencia estructural ni está sometido a la ley; se oponen a la categoría de la carencia, la ley y el significante de Lacan. Elaboran una teoría psicológica materialista en la que insertan el deseo en el mecanismo social y la producción en el deseo. Los autores conciben a la máquina deseante como un 'flujo':

La idea de flujo también será muy influyente en la teoría queer; será utilizada para describir la movilidad del deseo y el nomadismo que caracteriza las subculturas sexuales queer, donde es posible reapropiarse de antiguas tecnologías y discursos para usarlas como formas de resistencia a los poderes que disciplinan las sexualidades.(Sáez, 2004: 80).

La teoría 'queer' toma además elementos de la propuesta desarrollada por Derrida para fundamentar sus premisas, en especial los conceptos de la 'deconstrucción', la 'différance', el 'suplemento' y lo 'performativo'. La deconstrucción es tomada por los/as teóricos/as 'queer' para rebatir la noción de verdad que sustenta la producción de sujetos e identidades, así como las representaciones binarias opuestas de pensamiento: mujer, hombre; heterosexual, homosexual, etc.

El concepto 'différance' de Derrida tiene que ver con el movimiento que, a través de la fabricación y los efectos de diferencia, crea significaciones fraccionadas y aplazadas. Los

estudios de género y 'queer' recogerán este término para explicar desde otra perspectiva las diferencias sexuales.

Además, el desarrollo de la categoría de 'falogocentrismo': conjunción del logocentrismo – preeminencia del logos en la lógica de la verdad que del mundo occidental- y el falocentrismo –el falo como significante amo clave para organizar el complejo de Edipo. El falo para Derrida es una noción de carácter masculino erigida desde una matriz patriarcal- como la erección del logos paterno y del falo como significante. Desde ahí las teorías feministas no tradicionales y 'queer' elaborarán su crítica al discurso psicoanalítico.

La categoría de performatividad será la más utilizada por los estudios 'queer'. Lo performativo tiene que ver con la capacidad del poder para operar por medio de discursos que producen realidad: los actos performativos constituyen de ese modo enunciados de autoridad. Así, los enunciados como: "es una mujer" o "es un hombre" contienen una carga ritual basada en convenciones de género que performarán la subjetividad de la persona que sea catalogada como tal. Esta es la lectura derridiana que Judith Butler elabora en su teoría. La performatividad servirá para que los estudios 'queer' desmonten la lógica de las instituciones heteronormativas y los efectos que los enunciados generan en la concepción de las identidades sexo-genéricas.

Las teorías desarrolladas por Simone de Beauvoir y otras feministas en la década del 50 y 60, que se elaboraron desde un lugar de oposición a los códigos patriarcales, como elementos productores de realidad social presentes en los discursos médico-científicos y en el psicoanálisis, marcó el inicio de un proceso de desmontaje del patriarcado como la única manera de reproducción de la sociedad. Empero, estos análisis no incidieron en las categorías de mujer y feminidad como nociones inventadas por un régimen heterosexual

obligatorio. Estos temas fueron abordados por teóricas que, en las décadas de 1970 y 1980, empezaron a cuestionar las construcciones binarias sexo-genéricas a la luz de un sistema heterocentrado. Los trabajos de Monique Wittig, Adrienne Rich y Gayle Rubin devendrán una base importante en el desarrollo de los ulteriores estudios feministas radicales y 'queer'.

El trabajo de Monique Wittig se desarrolla a partir de la su radical crítica a la elaboración de las categorías como 'mujer' en un discurso donde prima la división y diferenciación de los sexos, que se han construido desde la heterosexualidad como régimen político que justifica la dominación a las mujeres. Promueve la construcción de un nuevo sujeto político: la lesbiana que no es mujer. Critica además radicalmente a Lacan y la legitimidad del discurso psicoanalítico como dispositivo heterocentrado y al estructuralismo. La teoría 'queer' retoma a Wittig para fundamentar su afán por suprimir las categorías 'hombre' y 'mujer'.

Gayle Rubín es otra de las teóricas cuyos aportes estarán presentes en la teoría 'queer'; elabora un corpus cuya base es la tesis de que el sexo, el género y la sexualidad son formaciones culturales edificadas a partir de la heterosexualidad ineludible. También ataca a las teorías freudianas y lacanianas con el argumento de que el deseo de la mujer es un deseo heterosexual. Fue la precursora de la defensa de las prácticas sexuales disidentes; las concebía fuera del marco patológico; develó el carácter político del sexo. Esto la ubicó en una posición de enfrentamiento hacia las corrientes feministas tradicionales puritanas conservadoras que condenaban cierto tipo de practicas sexuales no suaves, polígamas y públicas.

Se empiezan a visibilizar así prácticas transgresoras: 'dragqueen', travestismo, sexo público, promiscuidad, la subcultura 'leather'³, el 'fistfucking'⁴, deportes de sangre, gerontofilia, etc. La autora elabora un análisis a partir de estas nuevas formas de relacionarse sexualmente, que se centra en una historia engendrada artificialmente en el marco de la producción y la construcción del cuerpo-mercancía, lo que constituye el antecedente del distanciamiento que tendrá lugar entre la teoría 'queer' y el psicoanálisis. Además es el precedente para que una arista de la teoría 'queer' que legitima las prácticas sexuales periféricas como formas culturales legítimas que contienen un gran contenido y efecto político en la normalización de la sexualidad.

Por su parte, Adrienne Rich, elabora una teoría que ubica a la heterosexualidad como una institución política que posee una inevitable injerencia en la formación de identidades sexuales y de género. Detecta que la teoría feminista tradicional, al estar atravesada por el heterocentrismo, había anulado la posibilidad de la construcción de la lesbiana desde sus luchas y experiencias. Es importante para el posterior desarrollo de la teoría 'queer', su aporte en cuanto demuestra que la raza y la clase social son elementos determinantes en la formación del género, por lo que debería incluirse como variables a la hora de estudiarlo.

Otro punto clave es la denuncia al amor cortés romántico heterosexual internalizado en las mujeres que, según su perspectiva, sirve únicamente para afianzar su condición de subordinación. Elabora la categoría de 'continuum lesbiano' como postura política que no solamente involucra una relación sexo-afectiva entre mujeres, sino la posibilidad de

3. Subcultura cuyas prácticas se organizan en torno a indumentos de color negro y artículos de cuero que se orientan a un fin erótico o sexual.

4. Práctica sexual que se suele considerar como extrema: introducción total o parcial de la/s mano/s en el ano y/o en la vagina de la pareja.

asociación entre ellas para resistir al la “tiranía masculina” y a las instituciones y prácticas que la sostienen y afianzan. Analiza además cómo y desde dónde se erigió la categoría de homosexual.

La teoría ‘queer’ surge así desde los fundamentos de las corrientes postestructuralistas por un lado, y, por otro, de las renovadas corrientes feministas que superan las concepciones del feminismo tradicional y empiezan a cuestionar al género, el sexo y las prácticas sexuales como una creación cultural. Estos son los elementos que teóricas como Judith Butler, Teresa de Lauretis y Beatriz Preciado recogerán para elaborar sus propuestas.

Los fundamentos de la teoría ‘queer’ se centran en: la crítica al heterocentrismo y las formaciones de binarios opuestos –heterosexual, homosexual; hombre, mujer; naturaleza, cultura; sexo, género-; la idea de que el sexo constituye un dispositivo del discurso de género, es una tecnología que a través de la noción de diferencia sexual establece la manera en la que se debe pensarlo; la resistencia a la normalización y la consolidación de idea de la importancia de vincular la raza, las posiciones de clase, el sexo, la cultura y la identidad sexual al género; el cuestionamiento de la existencia de identidades sexo genéricas inalterables en tanto las identidades sexo genéricas cambian y se performan constantemente; la identificación de los elementos que normalizan al sexo y al género en el engranaje social; la sospecha de la identidad esencialista de la mujer y la lesbiana; la desnaturalización de la sexualidad; la inscripción de prácticas contrasexuales que rebasan el binomio pene-vagina, el ano es leído como un elemento que contiene un poder transgresor que otorga la posibilidad de reconstruir el cuerpo en la medida en la que el placer que concede va más allá de la diferencia sexual.

Así se empieza a formar un discurso que precisa lo subversivo de la categoría 'queer' y define las categorías desde las que empiezan a interpretarse los nuevos movimientos culturales, artísticos y políticos conformados por identidades sexo-genéricas alternas que a su vez aprehenden estos nuevos códigos para ubicarse en el mundo. Es así como filósofas/os, sociólogas/os, investigadoras/es y artistas multidisciplinares comienzan a interesarse en las renovadas concepciones de las identidades, del sexo y del género.

La academia empieza a apoderarse de estas categorías, a repensarlas y a establecer las coordenadas desde las cuales se interpreta la práctica de los movimientos 'queer' o afines a sus preceptos: el sexo, el género, las masculinidades, las feminidades, las identidades disidentes⁵ y la sexualidad, devienen nociones elaboradas desde una posición crítica al régimen político heterosexual y la homofobia que establecen una nueva forma de concebir el cuerpo, la sexualidad y el placer.

Los estudios 'queer' nacen de ese lugar alterno que pese a su intento de escapar a las categorizaciones, se ha empezado a nombrar y, en consecuencia, se ha ido creando un universo de nuevos conceptos y categorías que subyace contradictoriamente a lo 'queer': el discurso de lo no extraño y no conceptualizable va performando las subjetividades periféricas. 'Queer' constituye así un lugar de enunciación en el que las subjetividades pueden construirse y codificar sus prácticas desde un lugar en el mundo que implica la resistencia al 'statu quo'. Los procesos de marginalización que han sufrido los movimientos 'queer' han creado objetos susceptibles de ser estudiados.

1.8- Feminismo periférico: posestructuralista, prosexo, transfeminismo

5. Se refiere a personas cuya identidad sexo-genérica no corresponde a las categorías 'hombre con pene masculino', 'mujer con vagina femenina' heterosexuales.

El feminismo posestructuralista, prosexo y el transfeminismo conforman un feminismo periférico: disidente, cuya lucha se centra en la invención de una postura política alterna que dote la posibilidad de que, a través de la creación artística y distintas formas de expresión y de prácticas sexuales que devienen políticas, se avizore la posibilidad de crear un destino al margen del heteropatriarcado y las libertades y derechos establecidos a su luz. Su estrategia es desmontar los aparatos políticos que construyen las diferencias entre raza, género, clase y sexualidad.

El sujeto político del feminismo puritano, estatal, abolicionista, es la mujer biológicamente determinada: concepto universal, blanca, heterosexual, cuya capacidad de consumo la ubican en una clase social privilegiada; esta mujer es un sujeto que lucha por alcanzar derechos elaborados desde el heteropatriarcado; no cuestiona cuáles son los dispositivos de poder que forma su cuerpo, sus hábitos, sus preferencias y sus roles. En este escenario se enmarca el debate de las corrientes feministas periféricas, en el que el sujeto político no es esa mujer, sino los aparatos que la performan y por tanto la ubican en un mundo patriarcal heterocentrado.

La reivindicación de subjetividades periféricas, monstruosas, aberrantes, cuyas prácticas se despliegan al margen de la norma, es el sujeto de este feminismo transgresor que incluye la construcción de género, la raza y la clase social en su propuesta reivindicativa: putos/as, marimachos/as, mecos/as, maricones/as, violadas, transexuales, lesbianas, 'intersex', negros/as.

El discurso de la corriente feminista periférica comparte las bases teóricas de la teoría queer: la teoría desarrolladas por Foucault, Wittig, Rich que serán retomadas por Butler y Halberstam –cuya propuestas residen en la creación cultural del género- y Donna Haraway y

Anne Fausto-Sterling –sus desarrollos teóricos se centran en el sexo como existencia biológica que rebasa las técnicas científicas de construcción-. De otro lado, Angela Davis, bell hooks y Gloria Anzaldua, desarrollan una propuesta que rebasa y desmonta la construcción del feminismo blanco heterocentrado y eurocéntrico a través de la elaboración de un feminismo negro, poscolonial y musulmán.

En la década de 1980, Estados Unidos fue el centro de debates entorno a la pornografía y al trabajo sexual, que obligaron a repensar el feminismo de Catherine Mackinnon y Andrea Dworkin, quienes en pos de la propuesta conservadora, antisexo, abolicionista que abanderaban, utilizaron a la pornografía como elemento desde el que analizaban la opresión de las mujeres en tanto que su representación en el discurso pornográfico era considerado opresor y sin ningún componente subversivo; promovía la violencia de género y la sumisión sexual y política de la mujer. Al mismo tiempo, desde su posición abolicionista, demandaban al Estado, ahora asumido como su protector, además de la pornografía, la abolición del trabajo sexual.

Como posición antagónica, la teoría de Ellen Willis surgió en este contexto: argumentó que el feminismo conservador de Mackinnon y Dworkin estaba elaborado desde una base patriarcal que determinaba cómo debe actuar y relacionarse el cuerpo a partir del registro heterosexual. Willis denunció que el feminismo abolicionista se convirtió en un dispositivo del heteropatriarcado que promovió que el Estado controlase la representación de la sexualidad y el trabajo sexual: anuló la posibilidad de que representaciones de sexualidades periféricas se visibilizaran y legitimó la marginalización y persecución a los/as trabajadores/as sexuales por medio de leyes que controlaban y perseguían.

La corriente feminista ‘prosexo’, denominada así por Willis, nació como una propuesta que se ubicó en el lado contrario; su lucha pretendía reivindicar las nuevas prácticas y formas de representación de la sexualidad de minorías. El movimiento prosexo construyó al cuerpo y al placer que puede ser alcanzado por él –el cuerpo-, como la base que subyacía a la resistencia a la normalización y control de la sexualidad. Scarlot Harlot, prostituta californiana, es la que promovió el entendimiento de la prostitución como una profesión: un trabajo sexual que debía ser reconocido con las mismas variables que cualquier otro trabajo que se desarrollaba en el circuito del mercado. Las teorías desarrolladas por Gayle Rubin, Ellen Willis y Annie Sprinkle proponían visibilizar y legitimar derechos sexuales en el marco del consumo de pornografía, del trabajo sexual, y las prácticas sexuales disidentes como las mantenidas por la contracultura del sadomasoquismo. A partir de ahí emergen varios movimientos alrededor de Europa cuya lucha política se enmarca en lo precedentemente expuesto.

Esta nueva propuesta de feminismo periférico proclama la apropiación del poder económico y político por parte de las minorías como las migrantes y las prostitutas. Habría que pensar si esa adjudicación del poder político y económico no se convertirá en una concesión del sistema para que se integren en el mismo como consumidores/as. Del lado de la pornografía, esta propuesta promueve la representación de sexualidades y prácticas que rebasan la norma.

El transfeminismo es heredero del feminismo periférico, a continuación su manifiesto:

Hacemos un llamamiento a la insurrección TransFeminista:

Venimos del feminismo radical, somos las bolleras, las putas, lxs trans, las inmigrantes, las negras, las heterodisidentes... somos la rabia de la revolución feminista, y queremos enseñar los dientes; salir de los despachos del género y de las políticas correctas, y que nuestro deseo nos guíe siendo políticamente incorrectas, molestando, repensando y resignificando nuestras mutaciones. Ya no nos vale con ser sólo mujeres. El sujeto político del feminismo “mujeres” se nos ha quedado pequeño, es excluyente por sí mismo, se deja fuera a las bolleras, a lxstrans, a las putas, a las del velo, a las que ganan poco y no van a la uni, a las que gritan, a las sin papeles, a la marikas...

Dinamitemos el binomio género y sexo como práctica política. Sigamos el camino que empezamos, “no se nace mujer, se llega a serlo”, continuemos desenmascarando las estructuras de poder, la división y jerarquización. Si no aprendemos que la diferencia hombre mujer, es una producción cultural, al igual que lo es la estructura jerárquica que nos oprime, reforzaremos la estructura que nos tiraniza: las fronteras hombre/mujer. Todas las personas producimos género, produzcamos libertad. Argumentemos con infinitos géneros...

Llamamos a la reinención desde el deseo, a la lucha por la soberanía de nuestros cuerpos ante cualquier régimen totalitario. ¡Nuestros cuerpos son nuestros!, al igual que lo son sus límites, mutaciones, colores, y transacciones. No necesitamos protección sobre las decisiones que tomamos en nuestros cuerpos, transmutamos de género, somos lo que nos apetece, travestis, bollos, superfem, buch, putas, trans, llevamos velo y hablamos wolof; somos red: manada furiosa.

Llamamos a la insurrección, a la ocupación de las calles, a los blogs, a la desobediencia, a no pedir permiso, a generar alianzas y estructuras propias: no nos defendamos, ¡hagamos que nos teman! Somos una realidad, operamos en diferentes ciudades y contextos, estamos conectadxs, tenemos objetivos comunes y ya no nos calláis. El feminismo será transfronterizo, transformador transgenero o no será, el feminismo será TransFeminista o no será...

Os Keremos.

Red PutaBolloNegraTransFeminista.

Este relato feminista radical y alterno tiene como centro la acción política los performances, videos, libros autobiográficos, películas documentales o de ficción, poemas, manifiestos, talleres, debates, conciertos, música, comics, fotografías, el traslado de lo privado a lo público: son acciones concretas con componentes de reivindicación y resistencia, las que van construyendo estas nuevas narraciones que en su punto de origen se relacionaban con las distintas formas de reproducción de la vida de identidades periféricas.

Capítulo II:

Pospornografía: ¿Una nueva forma de hacer pornografía? ¿Una nueva posición política?

El surgimiento de materiales audiovisuales pornográficos no convencionales y movimientos políticos cuyo objetivo es representar prácticas sexuales periféricas, por fuera de la norma heteropatriarcal, en las últimas décadas, supone la necesidad de rastrear cuáles son las bases subyacentes a estos discursos alternos, su relación con la pornografía ‘mainstream’ como discurso audiovisual hegemónico de representación de la sexualidad y cuál es su posición en este momento histórico. En este capítulo se realiza por tanto, un recorrido que se inicia en los orígenes de estas nuevas propuestas y determina a su vez las divergencias y convergencias entre el nuevo porno y el movimiento posporno. Se escogieron 4 productos: un corto de porno feminista y un vídeo de porno ‘hardcore’; un corto realizado por un colectivo posporno; y un performance pornoterrorista que, después del aproximamiento conceptual, serán analizados a la luz de la categoría de biopoder planteada por Foucault y las nociones psicoanalíticas lacanianas presentes en el trabajo de Žižek y, a la par, se relacionan con la teoría ‘queer’, así como con la feminista periférica.

2.1- Pornografía vs. Pospornografía

Para entender lo que involucra la propuesta de ‘porno para mujeres’ y porno ‘hardcore’, así como la corriente cultural y política pospornográfica, es preciso esclarecer qué es lo que abarca la pornografía, que, por un lado se convierte en una herramienta cuyos códigos son susceptibles de ser superados para que viabilice la emergencia de una nueva manera de

hacer porno y, de otro lado, convertida en objeto de análisis de grupos 'queer' y posfeministas, deviene un dispositivo con el cual, a través del apoderamiento de su técnica y la subversión de los códigos desde los que se erige, se avizora la posibilidad de crear relatos de una sexualidad eximida del control biopolítico.

La pornografía es una mercancía de la industria cinematográfica que en el siglo XIX y XX circulaba en el ámbito de lo ilegal; los productos pornográficos representaban –y continúan representando- lo que se presumía correspondía exclusivamente al ámbito de lo privado: la sexualidad. Esta representación pretende, además de sugerir concupiscencia a quien la consume, exponer la 'verdad' que encierra un encuentro sexual; el placer sexual es 'eso'.

Por medio de este dispositivo, la experiencia sexual es narrada por un discurso visual cuya base subyacente es la metáfora heteropatriarcal convertida en verdad-realidad: el pene erecto es el punto nodal alrededor del que gira la experiencia lúbrica y su eyaculación vía penetración, felación y/o 'handjob', el objetivo último. Todas las acciones contenidas en las imágenes de las producciones pornográficas se dirigen hacia el orgasmo masculino determinando por una violenta irrupción de esperma. Estas imágenes se expresan preeminentemente a través del uso de primeros planos que capturan las partes de los cuerpos de los/as participantes que están al servicio de la penetración vaginal y/o anal, de las felaciones y, en menor frecuencia, del 'cunnilingus'.

Los cuerpos, antes de ser fragmentados por los primeros planos –en pos de la visibilidad exacerbada pretendida-, son cuerpos estandarizados por esa metáfora, que pierden su relevancia cuando sus órganos, igualmente estandarizados, son capturados. Son las acciones generadas por y en esos órganos, enmarcadas en un circuito de repetición incesante, las que

procuran estímulos a quienes las observan. Pero los beneficios de la pornografía 'mainstream' no se enmarcan solamente en la generación de estímulos a veces involuntarios en sus consumidores/as; les provee además de una hoja de ruta sexual igualmente estandarizada encarnada en los/as cuerpos-personajes y en sus acciones.

En ese manual se representa no solo identidades sexo genéricas estáticas, sino además los roles inamovibles que les han sido asignados: crea lo femenino y lo masculino. El pene erecto –cuyo portador casi siempre es un hombre masculino–, motor del discurso visual, puede eyacular a través de su introducción en un agujero contenido en el cuerpo de una mujer-agujero-femenina-delgada, cuya función radica en viabilizar el advenimiento de la eyaculación. Un encuentro sexual a la luz del mapa pornográfico 'mainstream', sin pene o reemplazo del mismo, sin un agujero y sin cuerpos cuyos géneros oscilen siempre dentro del espectro femenino-masculino, sería irrealizable. Es una suerte de versión escenificada de la concretización de lo que Foucault llama un cuerpo dócil que reproduce cabalmente las tecnologías de poder inscritas en él por la máquina disciplinaria.

En tanto su relato crea un mapa sexual, se convierte, junto con los manuales médico-científicos, en otro de los dispositivos integrantes de la máquina disciplinaria que actúa a la hora de formar subjetividades y afianzarlas: es parte del discurso hegemónico que determina cuáles son los cuerpos funcionales, cuáles son las partes del mismo que generan placer, cómo actuar sobre ellas, y de qué modo esas partes y esos cuerpos deben conectarse en un encuentro sexual. El discurso visual de la pornografía actúa del mismo modo a la hora de representar lo que 'es' un encuentro homosexual; el cuerpo del/de la homosexual está representado en clave heterosexual pornográfica: el fin último sigue siendo el advenimiento del orgasmo, el placer se concentra en las mismas zonas en las que priman los genitales y la

penetración de un pene vivo o muerto, o dedos, constituye una acción inexorable.

La trampa inherente al dispositivo pornográfico es que su relato no cuenta como una ficción representada por personajes igualmente ficticios. El discurso visual pornográfico está equiparado con la realidad ontológica: muestra la verdad de la sexualidad y los/as que la despliegan. El quiebre entre realidad y ficción oculto en el dispositivo pornográfico será el núcleo desde el que actuará la corriente pospornográfica o posporno. Si el porno es una manera de representar una particular metáfora sexual heteropatriarcal por medio de cuerpos que, interpelados por el discurso hegemónico, responden y actúan bajo su mandato, ¿por qué no utilizar este dispositivo para representar metáforas sexuales periféricas y, consecuentemente, otros cuerpos cuyas posibilidades de conectarse sexualmente rebasen la ficción pornográfica heteropatriarcal?

La pospornografía emerge así como la necesidad de visibilizar que el discurso de la industria audiovisual pornográfica constituye, además de una de varias maneras de representar la sexualidad desde una metáfora específica –no describe la ‘verdad de la sexualidad’ humana-, una de las formas normalizadas de consumo sexual. Los cuerpos que captura la imagen pornográfica pueden, de ese modo, convertirse en actores/as que representen y performen metáforas alternas enmarcadas en nuevas formas públicas y colectivas de expresión de la sexualidad.

‘Post-pornografía’ es un término inaugurado por el artista Wink van Kempen, quien lo utilizó para designar una producción audiovisual que contenía elementos pornográficos que, lejos de provocar estímulos sexuales, le dotaban a la obra de una connotación política, crítica y humorística. A finales de la década de 1980, Annie Sprinkle, otrora prostituta y actriz porno,

ahora sexóloga y artista, se apropia del término ‘post-pornografía’ para categorizar su performance ‘The Public Cervix Announcement’, donde con ayuda de un espéculo, exhorta al público a ver el interior de su vagina. Este es el comienzo que inaugura una manera de representación del sexo alternativa en la que está implícita una crítica a la codificación médica y pornográfica del cuerpo. La propuesta de Sprinkle intenta representar de modo artístico performático –cultural- distintas metáforas del sexo y de la sexualidad a partir de lo que ella llama “su propio deseo”.

A partir de ahí, emergen varias propuestas enmarcadas en lo que empezará a edificarse como la corriente pospornográfica, con sus claras diferencias en cuanto a posiciones estéticas y los marcos teóricos desde los que actúan, pero con un mismo común denominador: los/as que antes habían sido objetos de representación se convierten en sujetos que representan distintas y disidentes maneras de sexualidad entre cuerpos, sexos y géneros periféricos, que desmontan el modo en el que habían sido representados por el dispositivo pornográfico hegemónico bajo la sombra del heteropatriarcado. Así, mujeres, prostitutas, lesbianas, transgénero, actores y actrices porno empiezan a producir obras pospornográficas. Este constituye el punto de inflexión entre la representación ‘objetiva del sexo’ de la pornografía y las representaciones alternas donde los cuerpos, los sexos y géneros se desdibujan y, junto con sus roles, devienen móviles e intercambiables.

De esta brecha irrumpen dos corrientes como respuesta al porno hegemónico: el ‘porno para mujeres’ que propone Erika Lust y el porno ‘hardcore’ que produce Buck Angel⁶ y Belladonna; y la pospornográfica entendida como dispositivo político de lucha de

6. Esta investigación se centrará solamente en la propuesta de Belladonna.

movimientos 'queer' y posfeministas.

2.1-1. Porno feminista y porno 'hardcore'

2.1-1.1- Erika Lust y su porno feminista

Erika Lust es una guionista, escritora y productora de cine feminista sueca, es uno de los principales referentes de las propuestas de porno alternativo. Su intento por superar el porno 'mainstream' hegemónico se basa en la pretensión de representar una sexualidad en la que 'la mujer' se reconozca, en tanto se elabore desde sus valores y escenifique sus hábitos y estilos de vida. Su locus de enunciación: mujer-femenina-con vagina-, blanca, europea y burguesa, son los referentes desde los que realiza sus producciones –con su productora 'Lust Films'– que, aparentemente, retratan 'el placer femenino' y, de esta manera, se contraponen a las producciones pornográficas inaceptables porque además de estar “basadas en fantasías masculinas machistas” (Lust, 2008:10), cuentan con una calidad audiovisual ciertamente pobre.

El feminismo desde el que Lust erige su producción audiovisual se basa en la superación de los estereotipos de los personajes que la pornografía hecha por hombres crea: mujeres voluptuosas y vulgares siempre dispuestas a satisfacer al hombre masculino y prosaico. De ese modo, sus producciones retratan a personajes que representan al individuo consumidor/a moderno/a donde el estatus de la mujer se iguala al del hombre en términos adquisitivos y estéticos. Sus productos utilizan recursos audiovisuales que les dotan de un carácter estético, en donde la imagen no se presenta de manera primordial en primeros planos.

Estos son los elementos que intentan convertirse en el producto pornográfico consumido por una mujer moderna y empoderada que a través de su identificación con el mismo, obtenga estímulos masturbatorios. A 'la mujer' también le gusta la pornografía, pero una pornografía distinta. Esa mujer será la consumidora del porno feminista hecho por mujeres para mujeres que propone Lust. Esta es para ella un modo de "tomar medidas" para cambiar la visión que los hombres han instaurado sobre el sexo por medio de la pornografía; sus relatos intentan proveer una visión distinta y rica sobre la sexualidad desde lo que para ella cuenta como el deseo femenino.

El corto de Erika Lust que se analizará es 'Handcuffs'.

2.1-1.2- Belladonna y su porno 'hardcore'

Belladonna era una actriz porno que posteriormente fundó su propia productora 'Belladonna Entertainment', con la que ha producido películas que la han catalogado como una de las principales representantes de un nuevo género: porno 'hardcore' o salvaje; produce, dirige y actúa en sus películas que generalmente exhiben dobles penetraciones anales, 'fisting' y 'feeting'⁷ vaginal y/o anal, escenas de sexo en las que ella está embarazada y una extensa variedad de compañeros/as sexuales.

Lo transgresor de su producción reside en las prácticas sexuales atípicas que representa y en la representación de mujer sexuada que asume: ella es sujeto de placer. Los recursos con los que presenta las imágenes que conforman sus vídeos son los mismos que en la pornografía: preeminencia de primeros planos que capturan las zonas que generan placer, sin finalidad

7. Práctica sexual considerada como extrema, en la que se efectúa la introducción parcial un pie en un orificio vaginal o un ano.

estética. El vídeo de Belladona que se analizará es 'Jenna fists Bella'

2.1-2. La pospornografía como dispositivo de lucha política

El movimiento posporno constituye el proceso a través del cual las identidades sexo-genéricas periféricas, los cuerpos que no entran en la categoría de lo blanco y lo bello, las minorías sexuales, los cuerpos con capacidades distintas y los cuerpos irrepresentables, devienen sujetos empoderados/as a través de la reapropiación de la representación de la sexualidad. Este movimiento surge a finales de la década de 1980, en un contexto social marcado por la recalcitrante politización del cuerpo y de los placeres, como una resistencia a las nuevas formas de control. La crisis generada por el SIDA y la intensificación y consolidación de medidas promovidas por el Estado, que controlaban y regularizaban la sexualidad por medio de la criminalización y el empobrecimiento de la prostitución, además de la privatización de la pornografía, son los blancos de lucha del movimiento.

Constituye la concretización de las luchas de los movimientos 'queer', posfeministas, feminismo prosexo y transfeministas que establecen una estrategia política que se contrapone al feminismo abolicionista tradicional. Nacen así colectivos como 'Post-Op', 'Girls who like porn' el 'Pornoterrorismo' de Diana J. Torres y 'Quimera Rosa', entre otros, que, desde las teorías 'queer' y feminista periférica como fundamento para su accionar, se reapropian de modo autogestionado, al margen del Estado, de las tecnologías que representan la sexualidad y el placer, así convierten a la representación pornográfica en un terreno de acción política desde el que las identidades disidentes pueden construir sus cuerpos y concebir nuevas formas de relacionarse sexualmente, más allá de la normativización de la pornografía heteropatriarcal hegemónica: edifica el deseo desde

referentes alternos.

Las representaciones pospornográficas o posporno apuestan por la deconstrucción de la imposición heteropatriarcal binaria hombre-mujer, presente en la obligatoriedad a asumir un género –con todo su contenido cultural- según el órgano sexual con el sujeto nace: pene-hombre-masculino; vagina-mujer-femenino. Si el cuerpo es construido culturalmente, se lo puede deconstruir y crear a través de él nuevas y maleables identidades sexo genéricas e imaginarios sexuales. La resignificación y reapropiación del cuerpo son indispensables para el empoderamiento en la propuesta posporno; solo así será posible el despliegue de la vivencia del deseo desde una autonomía desarticulada de los designios heteropatriarcales.

Un nuevo cuerpo surge cuando desmonta los códigos heteropatriarcales impuestos y reconoce lo ‘anormal’ y ‘extraño’ como una opción para edificarse. Esto constituye una necesaria e irreversible muerte del cuerpo dócil alienado por el heteropatriarcado y el capitalismo. El cuerpo, construido con códigos disidentes y las experiencias sexuales alternas que se despliegan a través del mismo se convierte en el elemento fundante de la transgresión y la lucha.

2.1-2.1. DYS: *Do it yourself*

El DYS: *Do it yourself*, es una herramienta que suele ser utilizada por las/os pospornógrafas/os como elemento de resistencia. Es una técnica que consiste en utilizar los dispositivos tecnológicos actuales para filmar, crear instalaciones, performances, intervenciones, grabaciones y videos de forma casera y autogestionada. La posibilidad para narrar prácticas sexuales periféricas y hacerlas visibles al margen del circuito de la industria

cultural se hace factible por esa vía. Las bolleras⁸, la contracultura BDSM, los 'bear'⁹, transexuales, transgénero, 'intersex'¹⁰, 'hiperfemmes'¹¹, ecosexuales¹², trisexuales¹³, 'dragkings', 'dragqueens', 'leather', personas con capacidades diferentes o que habite un cuerpo que no se ajuste a los parámetros de normalidad y belleza hegemónicos, tienen acceso a realizar sus propias producciones sin la necesidad de ingresar en la industria cultural.

El vídeo que se analizará es 'IntroAkto', de 'Girls Who Like Porn' (GWLP), Maria Llopis y Águeda Banon.

2.1-2.2. Pornoterrorismo

<<¿Acaso hay fusión más hermosa que la de las palabras <porno> y <terrorismo>? La erótica del terror, un terreno sin investigar que se abre como un cadáver listo para la autopsia. Del mismo modo que los funerales me dan risa, la imagen de un bello cadáver, en ocasiones, hace que se me mojen las bragas. La primera sensación es que nunca se podrá superar lo vergonzoso de la situación, la humillación impuesta por la sociedad cuando algo políticamente incorrecto nos seduce. Pero se supera, oh sí, se supera con la primera paja, con el primer acto de culto al terror. Es la única forma de vencerlo, dejándose seducir por él, siendo su tierna amiguita>> (J. Torres, 2013: 61).

Diana J. Torres, la pornoterrorista, es una artista multidisciplinar madrileña cuya propuesta artístico política constituye su proyecto pornoterrorista en el que, a través de poesía, videos, performances, intervenciones públicas, talleres y libros, intenta contrarrestar el mundo hegemónico. El mensaje en su propuesta política es el de la liberalización de la sexualidad

8. Término utilizado en España para nombrar a una persona con identidad sexo-genérica mujer, que se relaciona sexo-afectivamente con otra.

9. Comunidad conformada por osos: hombres *gais* cuyo cuerpo es fornido y está cubierto de abundante vello facial y corporal. Hacen gala de su masculinidad y rechazan al estereotipo de *gay* afeminado.

10. El cuerpo sexuado de un/a individuo varía en relación con el código de corporalidad femenina o masculina hegemónico.

11. El género asumido por un/a individuo de desarrolla dentro de lo que culturalmente cuenta como femenino de una forma exacerbada.

12. Identidades sexo-genéricas cuyos hábitos de vida tienen que ver con el cuidado de la naturaleza que involucra desde el uso adecuado de recursos hasta la alimentación y uso de productos y vestimenta.

13. Persona que mantiene relaciones sexo-afectivas con cualquier persona con cualquier identidad sexo-genérica, animales o plantas.

construida por el discurso del poder imperante: reaccionar a través del desarrollo de la sexualidad libre que rebase el eurocentrismo; enfrentar al mundo no desde el sujeto construido y dominado, sino desde la nueva humanidad que propone a partir la base 'queer', el transfeminismo y pospornografía.

En el sistema heteropatriarcal, represor de la sexualidad, en el que la posición de los sujetos hace que el diálogo con él devenga irrealizable; la única vía para interpelarlo es por medio del terror: intervenciones públicas de sexo, pornopoesía y performances. Su producción artística y política es la expresión de su venganza contra la norma heteropatriarcal, cuya tecnología se inscribe de un modo aún más violento en eso que se nombra como 'mujer'.

¿Cómo se concretiza su venganza? Visibiliza en su propuesta prácticas sexuales periféricas como la penetración anal a hombres, el 'fisting', la eyaculación femenina, en tanto liberan las posibilidades del cuerpo dócil y desplaza a los genitales como centros de placer, "el cuerpo entero puede ser un centro de placer si te lo propones", asegura. Desarrolló además una plataforma virtual que viabiliza su proyecto de prostitución disidente llamado 'Perrxs Horizontales'. Su propuesta es despertar en la gente una conciencia propia sobre el su cuerpo, que contiene innumerables posibilidades si se superan las convenciones sociales, las represiones religiosas y médico-psiquiátricas. Su trabajo, enmarcado en lo periférico, ha sido objeto de censura por parte del sistema; solo puede ser presentado en circuitos que no entran dentro de la industria cultural 'mainstream'.

En su propuesta escrita, cuya base no es académica, según su criterio, elabora una suerte de manual en el que exhorta, a quien la lee, a convertirse en pornoterrorista a través de prácticas cotidianas o sencillas como masturbarse o exhibir su desnudez públicamente o desplegar prácticas sexuales atípicas en la esfera privada. Una de las bases de sus premisas

es que lo incómodo para el sistema, que se lo relega a lo privado, debe ser develado y expuesto. J. Torres aterroriza al sistema a través del sexo, el transfeminismo y el posporno, dispositivos que permiten liberar una imaginación no domesticada.

El enemigo del pornoterrorismo es el sistema capitalista, su lucha por tanto reside en dinamitar su engranaje sexual: visibiliza la sexualidad de la niñez, que no necesita fantasías como el amor, un orgasmo y la reproducción para desplegarse; provee la posibilidad de establecer otras conexiones con la mente y el cuerpo en un encuentro sexual, en el caso de las personas con diversidad funcional que no tienen derecho a la sexualidad. En tanto su condición monstruosa disfuncional, son objeto de esterilizaciones sin consentimiento, sedaciones y castraciones químicas para aplacar su sexualidad desbordante. Al “enemigo” no le interesa que los monstruos/as disfuncionales se reproduzcan.

Dinamita el engranaje sexual, por otro lado, con prácticas disidentes como el sadomasoquismo: para la pornoterrorista, el sadomasoquismo es terrorista y revolucionario porque, en su práctica, los roles de poder son intercambiables y devienen un juguete:

El poder ni es hereditario ni responde a una clase económica: se puede jugar con el poder. En el SM revierte el sistema de premios y castigos, les pega una patada a la estructura de poder y de premios y castigos con la que nos han dominado siempre para decir que cualquiera puede jugar con esto: solo a los enfermos se les puede ocurrir que el poder es un juguete, señala en una de sus entrevistas.

Sin embargo, el sadomasoquismo fue despatologizado porque sus dispositivos se convirtieron en mercancías.

Su proyecto es una estrategia que incita a liberar sexualmente un cuerpo históricamente aprisionado: su revolución parte del cuerpo, entendido como un lugar que se desencarcela a través de la liberación del placer que puede contener.

El performance que se analizará es “Pornoterrorismo” – Jornadas Interferencias Viscerales – Club Esportiu Russafa – Con Patricia Heras y Klau Kinki – Valencia/España.

2.2- Análisis de los productos

2.2-1. ‘Handcuffs’

2.2-1.1. Personajes, imagen-movimiento

Los personajes del corto son:

A: Mujer, femenina; de 30 a 35 años; delgada; blanca; alta; depilada; maquillaje sobrio; ‘bonita’; elegante; cabello medio largo.

B: Hombre, masculino; de 30 a 35 años; delgado, blanco; vulgar; poco atractivo.

C: Mujer; femenina; de 30 a 35 años; delgada; blanca, bronceada; alta; depilada; maquillaje sobrio; bonita, atractiva; porta tatuajes; elegante; cabello largo.

D: Hombre, masculino; de 30 a 35 años; delgado, de cuerpo fibroso; alto; guapo, atractivo

Los personajes que crea Erika Lust son, al contrario de las producciones pornográficas, referentes en los que el común de las personas de clase media pueden identificarse. Supera, de esa manera los estereotipos de mujer creados por la pornografía: voluptuosas estudiantes con maquillaje vulgar; mujeres desesperadas por ser tiradas; enfermeras, prostitutas y ninfómanas calientes. La ‘mujer moderna y empoderada’, con acceso a los mismos estándares de vida que el hombre, puede ahora reconocerse en el porno feminista que Lust propone que, además incluye personajes masculinos que nada tienen que ver con los proxenetas, motociclistas, albañiles, traficantes, todos súper dotados, indispensables

para la propuesta pornográfica.

Al contrario de la pornografía, en la que el hombre puede tener cualquier apariencia, siempre y cuando su pene sea de un tamaño y grosor adecuado, y la mujer debe ser voluptuosa, delgada y calzar en lo que involucra lo 'deseable', los personajes de Erika Lust comparten los mismos códigos de belleza. Él y ella son igual de atractivos y elegantes. Sin embargo, los personajes calzan en los parámetros sexo-genéricos hegemónicos: hombre con pene-masculino; mujer con vagina femenina, que siguen la norma heterosexual.

Si se parte de que la propuesta de Erika Lust pretende superar el relato pornográfico que, en tanto crea personajes desde el deseo masculino, cabe hacer la pregunta: ¿desde dónde erige ella a sus personajes? La respuesta resulta evidente: desde el discurso hegemónico. La pantalla fantasmática que dota de sentido a sus personajes es el heteropatriarcado; los cuerpos que se muestran en 'Handcuffs' son cuerpos que han sido contruidos desde los dispositivos disciplinarios a los que hace referencia Foucault. Son cuerpos dóciles que responden a cabalidad al mandato simbólico del gran Otro –capitalismo heteropatriarcal-. Los cuerpos de ellas y de él, de ese modo, contienen todos los códigos que definen la categoría 'mujer' y 'hombre'; el que ellas posean vagina determina automáticamente el despliegue de lo que cuenta como femenino, y el que él posea pene, le asigna a su cuerpo los códigos culturales masculinos.

La relación, consecuentemente, se desarrollará a la luz de la heterosexualidad; la fantasía, que determina quién contará como objeto susceptible de ser deseado, establece que una mujer posea algo en ella más que ella misma que la haga digna del deseo de él y viceversa. Este proceso se da siempre entre binarios opuestos: hombre, mujer. Los sujetos-personajes

además contienen los códigos dominantes que determinan qué es lo bello y qué tiene que portar un sujeto para que cuente como tal. Son delgadas/os y ‘perfectas/os’. En su proceso de subjetivación la identificación imaginaria se efectúa con los referentes –determinados por el gran Otro- que contienen los parámetros de belleza masculina y femenina. Su yo ideal está así determinado por los que la industria cultural ha fabricado como encarnaciones humanas de lo perfecto y lo bello: A, C y D por tanto se igualan a esa perfección y a esa belleza fabricada: son delgadas/os, depiladas/as, altas/os, etc.

Los personajes ‘feministas’ de Lust responden a un feminismo en el que la categoría de ‘mujer’ se corresponde a la fantasía heteropatriarcal que basa su presunto empoderamiento en una aparente igualdad con el hombre bello, blanco y consumidor. Ella puede consumir, ser bella, elegante y establecer relaciones sexuales que no se enmarquen en “el deseo masculino” de la pornografía. A y C cuentan así como referentes a los que las feministas blancas de clase media alta pueden establecer una identificación: se reconocen en ellas.

Escena 1

Las primeras imágenes muestran primeros planos de objetos y luces. Le siguen dos planos medios largos: el cuerpo desnudo de una mujer delgada vista desde atrás, con sus manos atados por unas esposas, ubicada alado de una puerta. El video sigue con la imagen de plano medio largo de la misma puerta. Le siguen primeros planos de una copa con licor situada alado del inicio de un sofá de cuero al frente de unas rodillas, una desnuda y otra con pantalón. Suceden primeros planos de un espejo, botellas y un portallaves. Los primeros planos que continúan son de manos tomando copas.

Las imágenes de las primeras escenas que muestran las manos esposadas anuncian que la

relación sexual se dará, la puerta indica que esta se llevará a cabo en el ámbito privado; el porta llaves indica que las/os protagonistas tienen acceso a habitaciones no públicas. Las demás imágenes presentan al lugar como *chic* y agradable.

Escena 2

En un plano medio largo se ve a A y B sentados uno/a frente al/ a la otro/a en una mesa redonda. Se encuentran, al parecer, en una cita. A sostiene una copa de licor –primer plano-, mientras mira alrededor y finge escuchar las frases de B. No conversa. Los gestos de su rostro muestran desinterés, aburrimiento y hastío –primer plano-. B habla animadamente, se ríe e intenta llamar fallidamente la atención de A –primer plano-.

Los gestos y la actitud de A hacia B anticipa que un acercamiento entre ellos no ocurrirá. Los primeros planos acentúan estos gestos y permite que el/la que mira prevea lo que pasará: no habrá encuentro sexual bajo la premisa de que para que este se lleve a cabo le debe preceder un ritual de seducción previo que debe ser ejercido por ambos agentes. B intenta llamar la atención de A sin éxito. Si A no se siente atraída, la sola injerencia de A en el acto de seducción no hace viable el posible encuentro. A en tanto que mujer no está disponible para la pronta penetración como sucede en las películas porno.

B representa un personaje que no calza en el prototipo de hombre atractivo ni posee el carisma para atraerla. No posee algo en él que es más que él mismo para que pueda ingresar en la fantasía de A, se convierta en objeto de su deseo y, al mismo tiempo, la interpele a convertirse en objeto de su deseo –de B-, para que el ritual de seducción que terminaría con el acto sexual pueda desarrollarse. El que A no se encuentre disponible para la pronta penetración, como sucede en la pornografía, determina que sus comportamientos están

regulados por el Otro –heteropatriarcado- que establece cuál es el proceso que debe preceder para que el encuentro sexual se desarrolle con un sentido.

Escena 3

D y C ingresan caminando por el pasillo que conduce al interior del lugar –plano general-. Hay un primer plano del escote de C. El ingreso de estos dos personajes marca la pauta que permite que el/la espectador/a se figure que el encuentro se dará entre ellos; el desinterés y apatía que sugieren los gestos de A, determinan la imposibilidad de que se dé un encuentro sexual con B.

Escena 4

A fija su mirada en C y D –primer plano-, mientras B mira a A y sigue hablando –primer plano-. C y D se encuentran al frente de A y B. D quita el abrigo que cubre a C y se ve su espalda desnuda y sus manos atadas con unas esposas –plano medio largo-. A mira con interés a C –primer plano-, le sigue un primer plano de las manos atadas.

La mirada de A sobre C y D insinúa su atracción hacia ella; su espalda desnuda es atractiva. Los primeros planos de las manos de C esposadas determinan que las esposas es el elemento que hará posible el desarrollo del futuro encuentro sexual; sugiere que C y D están desplegando un juego erótico. Las esposas y la espalda de C cuentan como el objeto causa del deseo a través del que A la incorpora en su fantasía; la hace digna de su deseo. Las esposas y los planos de la espalda de C constituye el objeto *a* causa de deseo, posibilita que ingrese en la pantalla fantasmática de D como digna de su deseo; ella deviene así su objeto de deseo. Las esposas además dan cuenta de que está disponible al deseo del otro –D-

Escena 5

D guía a C y la sienta en un sofá –plano medio largo-, de nuevo se muestra un primer plano de sus manos atadas. A mira a C y D; la seducen –primer plano-. D toca la pierna de C con su mano que porta un guante de cuero negro –primer plano-, topa su cara y le susurra al oído –plano medio corto-. Primeros planos de la pierna de C y de su cara mientras D le habla al oído. Se muestra la expresión de asombro de la boca de A –plano detalle-. Imágenes de primeros planos consecutivos de la cara de C, del rostro de A, que la mira, de las piernas de C. Plano detalle de los ojos de A que mira cómo D sostiene un cigarrillo –primer plano-, lo fuma y le hace fumar a C –primer plano-.

Las esposas y la mirada de A capturadas en primer plano son recurrentes. Los gestos de D y C aluden que existe un ritual de seducción que se retroalimenta y va en las dos direcciones; los primeros planos acentúan la tensión de la imagen y del mensaje. Los planos detalle del rostro de A permiten avizorar que ella será parte del encuentro que se vislumbra entre C y D; la seducen. El juego de seducción entre C y D determina que el acto sexual se llevará a cabo de una manera consensuada, al contrario de lo que sucede en las películas porno: las mujeres disfrutan secretamente una violación. El guante de D es el objeto parcial de deseo que determina que A lo convierta en objeto de su deseo. C quiere ser el objeto de deseo del otro –D-, no solamente el objeto de su goce, por eso está inmersa en un proceso de seducción que traerá la gratificación del deseo a través del goce.

Escena 6

Imagen de la puerta con la que comienza el corto, esta vez se encuentra entreabierta. El baño de mujeres está ocupado, A ingresa por esa puerta que la conduce a un cuarto de baño

–medio plano largo-. Se retoca el maquillaje frente a un espejo –plano medio corto y primer plano-. La imagen de la puerta connota que habrá un giro en el relato. El que las escenas se centren en A sugieren que B es apartado del relato que se centrará en A, C y D

Escena 7

Primer plano de las manos esposadas de C, seguido de la imagen del sillón en el que estaban sentados C y D vacío –plano medio-. Planos medios largos de C mostrando su espalda ubicada al frente de D. Primeros planos de la espalda de C. El primer plano de las esposas y la imagen del sillón vacío insinúan por un lado que el encuentro sexual va a empezar y, por otro, que se llevará a cabo en el ámbito de lo privado.

Escena 8

C entra en una habitación –plano medio largo-, A continúa retocándose frente al espejo –plano medio corto-, D entra en la habitación detrás de C –plano medio corto-. A, C y D se recluyen en un ámbito privado que indica que la situación sexual se dará entre los/a tres. A participará como ‘voyeur’. Se determina así que se presentarán dos escenarios fantasmáticos, el que concierne a C y D y el que A interviene en tanto que ‘voyeur’.

Escena 9

A mira a través de una puerta abierta que, dentro del cuarto de baño, conduce a la habitación donde se encuentran C y D –primer plano-. Se muestra el cuerpo desnudo de C de la cintura para abajo. Primer plano de sus manos esposadas. Primer plano de C y D besándose. D besa a C en el cuello –plano medio corto de la espalda de C-. Plano medio corto de A mirando. Las lenguas de C y D se entrelazan mientras se besan –plano detalle-. A

continúa mirando a través de la puerta –primer plano-.

El beso apasionado entre C y D indica que el ritual de seducción heterosexual alcanzó su punto culminante; empezará el acto sexual. De nuevo aparece la espalda de C.

La puerta entrecerrada le da la posibilidad a A en devenir ‘voyeur’; hace posible su condición de espía, desde la cual convierte a C y D en su objeto mirada. C y D –el otro- ingresan en su fantasía, le estimula que, pese a que el otro no percibe su presencia, para A, C y D le devuelven la mirada.

Escena 10

D está parado y C hincada, al frente de él, con su cara a la altura de su entrepierna –plano medio largo-. A continúa mirando –primer plano-. D se desabrocha el pantalón –plano medio largo-. La cámara, ubicada atrás de D sugiere que C le hace sexo oral –plano medio corto-. A continúa mirando –primer plano-. La cámara detrás de C muestra su cabeza haciendo los movimientos propios de una felación, una pared tapa el cuerpo de D –primer plano-. La cámara filma el reflejo de la cara de C realizando la felación a D –plano medio corto-.

El que C se encuentre esposada da cuenta que el acto sexual entrará en un marco de juego de roles que detentan poder: C es la sumisa y D el dominatriz, esto justifica la posición en la que se coloca C para propinarle una felación, que no se ve de modo explícito; son los movimientos de la cabeza de C los que refieren tal acción.

Los objetos en los que se reflejan el acto sexual velan lo Real traumático inherente a la relación sexual. El acto sexual que no se muestra de forma explícita está determinado por un contrato de sumisión-dominación particular; no se puede enmarcar las prácticas

sadomasoquistas en las que la resistencia de el/la sumisa/a es lo que procura placer al/a la sádico/a; C, que cuenta como sumisa, no se resiste a los designios de D, que desempeñaría el rol de sádico. C, en tanto que masoquista no tiene el control de la relación contractual en la medida en la que no existen señales que determinen el control de la humillación propinada: no hay humillación, sus actos no demuestran una situación en el que demuestre el control del acto y determine su suspensión efectiva. Este contrato de aparente sumisión-dominación se representa a la luz de una fantasía heterosexual de D, donde las esposas determinan el ingreso de C en la misma como objeto de su deseo y a la vez, C se convierte en instrumento con el que se posibilita que D obtenga de goce.

Escena 11

D está arrimado a una pared con los ojos cerrados, la imagen sugiere disfrute –plano medio corto-. Imagen de la nalga y las manos esposadas de C –primer plano-. Imagen de frente de la cara de C con los ojos cerrados continúa con la felación a D, quien tapa parte del rostro de C –primer plano- La imagen muestra la nalga de C vista y la cara de satisfacción de D. Los gestos que hace muestran como si la excitación fuese ‘real’; no hay indicios de sobreactuación.

Escena 12

La mano de D que porta el guante, apoyada en la pared se abre –primer plano-. A continúa mirando –plano medio largo-. La mano de D se hace movimientos que sugieren masturbación, la cara de C continúa a nivel de su entrepierna –primer plano-. Imagen de la cara de D que muestra gemidos –primer plano-. Aparece de nuevo un primer plano del guante, la mano se abre, incita a A y esboza que el acto sexual continúa en la misma tónica.

Escena 13

C está parada junto a D dándole las espaldas. D besa y lame su cuello –primer plano-. Se ve el dorso de C cubierto con el vestido y las manos de D topándole sus senos –plano medio corto. A mira extasiada –primer plano-. Se ve a C de lado, la parte trasera de su cuerpo, desnudo; el vestido está zafado, de la cintura para abajo, las manos de D acarician su entrepierna –plano medio corto.

D, detrás de C, hace movimientos con su brazo que sugieren que está introduciendo sus dedos en la entrepierna de C –plano medio corto de la cintura para arriba de C y D-. A continúa mirando –plano detalle de su rostro-. Imagen del rostro de D con gestos de excitación –primer plano-.

La posición de C –ahora está parada-, determina que la felación ha concluido. Los besos en el cuello de C y las manos de D en sus senos y en su entrepierna determinan que C constituye un sujeto de placer que no está en el acto únicamente al servicio del despliegue del placer masculino ni como depositaria de una inminente penetración, esto da cuenta de que la relación sexual no se despliega solo porque el hombre masculino lo demande, como sucede en la pornografía. El placer que el acto produce a C se traduce en sus gestos ‘reales’.

Escena 14

El teléfono de A suena, C y D, lo escuchan. El que llama es B –imagen del celular en primer plano-. A se arrima a la pared asustada –primer plano corto-. C y D ubicados frente a la puerta que comunica al cuarto de baño donde se escondía. D golpea la puerta. C está parada alado de D con las manos esposadas y la parte trasera de su cuerpo desnuda –plano general-.

Primer plano de la nalga de C. D abre la puerta y descubre a A, quien mira asustada a C y D – plano medio corto-. Imagen de A, C y D –plano general-.

El sonido del teléfono de A marca un segundo giro en el relato: el acto sexual entre C y D se corta y al mismo tiempo la presencia se A irrumpe; se hace visible en el acto como ‘voyeur’. La imagen del primer plano del celular –‘Iphone’-, da cuenta de que los elementos extra en el relato son objetos de uso cotidiano de la mayoría de las personas de clase media, se rebasa de esa manera los elementos que de forma corriente se encuentran en los vídeos porno: yates, jets privados, motos Harley Davidson, etc.

Esta escena determina el encuentro de C y D con la mirada de A, el encuentro con su deseo y su consecución; en la suspensión de su acto voyeur, ella aprehende al otro –C y D-, generó un efecto; les perturbó: suspendieron el acto sexual.

Escena 15

A entra a la habitación –plano medio corto-. D saca la llave de las esposas con su boca – primer plano-.

D está sentado en un sillón, al frente de el se ubican paradas, una alado de la otra A y C, se mira las espaldas de ellas y entre las dos, D sentado mirándolas. –plano medio corto. La mano derecha de C y la mano izquierda de A están esposadas –primer plano-. Imagen de la puerta cerrada que aparece al principio del corto –plano medio largo-.

A deja de ser ‘voyeur’ e ingresa en el dormitorio, la imagen de el tomando las llaves de las esposas sugiere que A entrará a formar parte del acto sexual, esto se confirma con la imagen final en la que se ve que A y C están esposadas y, paradas al frente de D, esperan que la

relación sexual entre los 3 comience.

Esta escena determina que el otro –C y D- está atraído por el deseo de A. Ella alcanza su satisfacción en tanto se convierte en objeto de deseo de D; el incluirla en su fantasía significa que su acto ‘voyeur’ –aunque oculto- generó el desencadenamiento del deseo por ella, su mirada cuneta como objeto *a* causa de deseo.

2.2-1.2. Indumentaria y accesorios

A: Porta un vestido púrpura sin mangas, suelto hasta la rodilla; unas leggings de cuerina negras y unos zapatos calados de taco alto; lleva una pulsera negra en su muñeca derecha, una cartera blanca y un ‘Iphone’.

B: Viste una chaqueta azul eléctrico, un pantalón verde agua con motivos que asemejan a las figuras de un kaleidoscopio, zapatos cerrados de color amarillo, una camisa con franjas verde agua y verde oliva con puntos y rayas negras y un lazo a modo de corbata.

C: Viste un abrigo de piel color beige, un vestido largo color plomo con escote en el busto y en la espalda y calza zapatos cerrados negros de taco alto; lleva esposas en sus muñecas

D: Porta un terno negro; una camisa blanca; una corbata negra y tirantes negros; lleva un guante de cuero negro en su mano izquierda.

La indumentaria de los/as personajes de ‘Hancuffs’ dista diametralmente con los recursos en la vestimenta de los/as personajes de las películas porno. Los/as personajes del corto visten trajes que cuentan como elegantes y sofisticados, se identifican directamente con los códigos que rigen la moda al presente.

Cualquier persona funcional con acceso al consumo de estas mercancías –lo que les ubica en la clase media-media alta- se pueden identificar con los personajes: sus prendas son las mismas. El vestuario de los/as personajes posee un valor sígnico que los/as construye: devienen personas elegantes, bonitas y atractivas. Estos objetos forman parte performativa de su identidad, en el caso de A; la cartera elegante y de marca y el ‘Iphone’ da cuenta de su posición social y su capacidad de consumo. Las esposas y el guante son objetos que actúan como detonante de deseo: las esposas de C para D; y las esposas y los guantes para A.

2.2-1.3. Música y locaciones

1er. momento: Música electrónica minimal, ‘Chill Out’. El ‘Chill Out’ ayuda en la construcción de un ambiente relajado y refuerza el concepto del bar, acompaña las escenas en las que los/as personajes se desenvuelven en el ámbito público. Las locaciones en las que se desarrolla el corto en este momento son: bar en la que las parejas tienen acceso a habitaciones privadas; salas que contienen muebles, mesas y sillas en donde los/as clientes consumen tragos y fuman. Las locaciones están cuidadosamente elegidas: la parte de las salas públicas del bar está cuidadosamente decorada –estilo moderno-. Esta locación es primordial a la hora de separar al relato en dos partes, en ellas se desarrolla los momentos previos al encuentro sexual.

2do. momento: minimal electrónico experimental. El cambio de música a un estilo electrónico minimal experimental determina el giro del relato, crea tensión cuando los personajes transitan hacia el espacio privado donde se realizará el acto sexual.

3er. Momento: canción de indie rock cantada en francés. Marca el momento en el que la relación sexual empieza. El tercer momento se desarrollan en el cuarto de baño y en la

habitación privada con 'jacuzzi'. Estas locaciones están, de la misma manera, decoradas sobriamente. Este espacio define lo privado, en donde se lleva a cabo el encuentro sexual. Estas locaciones están, de la misma manera, decoradas sobriamente. Este espacio define lo privado, en donde se lleva a cabo el encuentro sexual. Las locaciones del video son diametralmente distintas de las de los vídeos pornográficos; suelen desarrollarse en garajes, salas de billar, o cuartos vulgares.

La música constituye un elemento indispensable para entender el corto; su tempo agudiza la impresión que causa imagen visual, que con ella alcanza mayor potencia e vigor, y hace posible que el/la espectador/a perciban de un modo más claro el compás de las acciones. Constituye un elemento que además de ayudar a que el/la espectador/a se sumerja en la película, determina los momentos de tensión y giros del relato y, por otro lado acentúa la intensidad del vídeo: no mostrar el acto sexual de manera explícita, por tanto ayuda a que el/la espectador/a se enfrenten con lo Real inherente al acto sexual.

2.2-2. 'Jenna fists Bella'

2.2-2.1. Personajes, imagen-movimiento

Los personajes del vídeo son:

Belladonna: Mujer, femenina; 33 años; delgada; blanca; alta; depilada; maquillaje sobrio; cabello corto; bonita.

A: Mujer, femenina; de 25 a 30 años; delgada; blanca, bronceada; alta; depilada; maquillaje sobrio; cabello corto; bonita.

Los personajes del video calzan en los estereotipos de la pornografía 'mainstream'. Mujeres femeninas casi desnudas con medias que cuentan como sexys, depiladas y delgadas. El único elemento distinto es que la acción no se da entre un hombre y una mujer, sino entre dos mujeres femeninas. Existe una directa correlación entre sexo y género.

Todo el vídeo se desarrolla en plano secuencia con la sucesión eventual de primeros planos. El plano secuencia en el que se desarrolla el video es casi improvisado; hay movimientos bruscos. La calidad audiovisual es muy pobre, la fotografía es de una calidad menor a amateur, la imagen no está acompañada por música. Se nota que el video no tiene la finalidad de transmitir ningún contenido estético. El objetivo es mostrar sin mayor trabajo creativo la interacción de 2 cuerpos o partes de ellos. El objeto *a*, en tanto que desencadenante de deseo, encarna el objeto pulsional, de este modo cuenta como el mandato del goce. Funciona como el Significante Amo imperativo de goce pulsional que se realiza en la repetición compulsiva; demanda siempre satisfacción. No es necesario que exista una fantasía a través de la que el sujeto entre a formar parte de la misma como objeto del deseo de Belladona; lo que hace posible el encuentro es el goce mismo. No hay fantasía de soporte. Es el objeto plus del goce: agujeros y los puños los que desencadenan la consecución del mandato.

Momento 1

Belladona está ubicada en cuatro gimiendo mientras las manos de A introducen dos dedos en el ano y acarician su vagina simultáneamente. El vídeo carece de argumento: inicia con la imagen panorámica del cuerpo de Belladona ubicado en cuatro y una mujer, A, introduciéndole sus dedos en el orificio vaginal –objeto *a*-. Esta escena irrumpe de modo violento en la pantalla; no hace falta ningún tipo de acercamiento previo para que el

encuentro sexual se inicie. El que el encuentro sexual se intente llevar a cabo a través de la preeminencia del objeto *a*, en tanto objeto plus del goce que domestica la 'Jouissance', hace que el acto sexual se muestre a través de la perversión, donde el núcleo del acto es el objeto parcial –ano, vagina y puños- que reemplazan al acto imposible mismo.

Momento 2

Belladonna toma un frasco de lubricante y derrama una considerable cantidad en una de las manos de A. Se ubica de lado con las piernas recogidas y da instrucciones con gestos a A. Entre risas e instrucciones introduce dos dedos en su ano, toma la mano de A y, tal como le había indicado, le empieza a introducir en su ano mientras sigue dando instrucciones y A exclama frases de asombro. El rostro de Belladonna está tranquilo y sonríe. La cámara hace un primer plano de la mano de A mientras termina de introducirse en el ano de Belladonna.

De un modo didáctico mcomo si de una clase práctica se tratase, Belladonna, después de aplicar lubricante en la mano de A y mientras se introduce dos dedos en su ano, explica el modo en el que A debe introducir su mano en su ano –el de Belladonna-. Las expresiones de su rostro muestran una absoluta tranquilidad, la introducción de la mano de A en el ano de Belladonna se lleva a cabo como un procedimiento que no involucra ni placer ni dolor. El primer plano de la cámara determina cuál será el punto central del video: los agujeros de Belladonna; el resto de su cuerpo no tiene protagonismo alguno –con excepción de sus manos-; no son parte del acto.

El que el ano, el orificio vaginal de Belladonna y los puños de A sean los órganos de goce provee una visión fragmentada de los cuerpos de los personajes –perversión-, causa que el resto de partes y órganos de sus cuerpos no sean visibilizados: la acción se concentra únicamente en los objetos de goce que actúan por su propia cuenta –pulsión- y donde el

resto del cuerpo no tiene por qué intervenir en la medida en la que constituyen órganos independientes, núcleos de placer autónomos.

Momento 3

El plano empieza a abrirse: con la mano de A introducida, Belladonna se ubica boca arriba, con las piernas abiertas, se aplica lubricante en la vagina y empieza a acariciarse mientras continúa su instructivo oral a A. Aplica lubricante en la mano derecha de A, quien empieza a introducirla en el orificio vaginal de Belladonna, quien toma con sus dos manos la muñeca derecha de A y la ayuda a introducirse completamente.

Su rostro demuestra cierta excitación, lanza su cabeza para atrás mientras empieza a acariciar su clítoris mientras A mueve sus dos manos en su interior.

La introducción de la otra mano de A en el orificio vaginal de belladonna se produce de la misma manera didáctica. A, empieza a mover sus manos completamente introducidas en el interior de los agujeros con más asombro que excitación. Los gestos en el rostro de Belladonna sugieren que empieza a sentir una ligera excitación. En la medida que la interacción se da entre dos mujeres, la penetración, al parecer, inevitablemente necesaria, se realiza con las dos manos de A, cuyo cuerpo también es invisibilizado. Pese a que no existe un pene, el que el 'fisting' se efectúe de modo inmediato y el que Belladonna empiece a sentir una ligera excitación solo cuando el segundo puño está introducido, da cuenta que una mujer puede estar siempre dispuesta a ser penetrada y que sus dos orificios deben estar llenos para que el placer empiece a desplegarse. El lugar en el que se concentra el placer son por tanto, los genitales. El placer solo puede ser sentido a través de prácticas extremas.

La mano, por su parte, también es un objeto independiente que se ha transformado en objeto parcial; al librarse de sus funciones conectadas a un cuerpo, se transforma en un objeto autónomo de goce a través de su nueva función penetrativa. El que a partir de la inserción completa de los 2 puños de A, Belladonna empiece a sentir reacciones que sugieren goce, determina que es completamente necesaria que los puños que conviertan en falos penetradores.

Momento 4

Belladonna toma un vibrador eléctrico y lo coloca en su clítoris. La cámara se centra en los genitales de Belladonna y se abre se traslada secuencialmente a la cara de A. En el marco de extremo, una mano o una boca no podrían provocar lo que un vibrador eléctrico puede. El vibrador funciona con la misma lógica que el 'fisting'; constituye otro objeto parcial.

La imagen se abre desde un ángulo contrapicado. La cámara vuelve a ubicarse a la altura de los personajes y la escena se alarga en el mismo acto. Lo único que cambia en la posición de las piernas de belladonna: se estiran, se doblan o las baja. La cámara se ubica detrás de A, ella se encuentra en cuatro, con las piernas abiertas, por entre ella se ve sus manos introducidas en los orificios de Belladonna. La imagen desde el ángulo contrapicado vuelve en el que, después de 3 minutos de la misma acción, se mira a Belladonna alcanzar un orgasmo

La acción entre en un circuito de repetición; la misma acción se repite hasta que un presunto orgasmo llega. El orgasmo marca el fin de la acción. El vibrador funciona con la misma lógica que el 'fisting'; constituye otro objeto parcial.

Momento 5

La imagen se abre desde un ángulo contrapicado. La cámara vuelve a ubicarse a la altura de los personajes y la escena se alarga en el mismo acto. Lo único que cambia en la posición de las piernas de belladona: se estiran, se doblan o las baja. La cámara se ubica detrás de A, ella se encuentra en cuatro, con las piernas abiertas, por entre ella se ve sus manos introducidas en los orificios de Belladona. La imagen desde el ángulo contrapicado vuelve en el que, después de 3 minutos de la misma acción, se mira a Belladonna alcanzar un orgasmo.

La acción entre en un circuito de repetición; la misma acción se repite hasta que un presunto orgasmo llega. El orgasmo marca el fin de la acción.

Momento 7

La cámara captura en primer plano a los genitales de belladona, A saca su mano derecha de su vagina, y se ve el agujero abierto. A saca su otra mano del ano de Belladonna y le hace lamer su mano derecha. El video termina con una sonrisa de Belladona. Cuando los puños salen de los agujeros de belladona, ella utiliza sus manos para que el agujero de su vagina permanezca abierto. El orificio de la vagina de belladona representa el objeto agujero traumático que mira al/ a la espectador/a.

2.2-2.2. Indumentaria y accesorios

Belladonna lleva ligeros con medias de rombos sin ropa interior y un sostén negro. A lleva ligeros con medias de rombos sin ropa interior. La indumentaria de los personajes son comparables con cualquier película porno, no cumple ninguna función en el relato porque el núcleo del mismo son una vagina, un ano y dos puños. El lubricante, por su parte actúa como facilitador de la penetración y el vibrador como objeto que ayuda el advenimiento del orgasmo.

2.2-2.3. Locaciones

Todo el video se desarrolla en una habitación cuyo único objeto visible es un pub negro asentado en el piso a modo de colchón que viabiliza que los cuerpos de Belladonna y A se dispongan. La mitad de la pared es de color blanco y el resto de es bloque visto.

2.2-2.4. Discurso

Las frases pronunciadas son las instrucciones que Belladonna da a A y en las expresiones de asombro y después de clichés pornográficos como: ¡qué rico! ¡esto me calienta! ¡no lo puedo creer! O ¿ya estas cerca? ¡Estás húmeda! Etc. Las primeas frases dan cuenta de lo instrumental y mecánico del acto: existen pasos que seguir en aras de lograr el cometido de la doble penetración. Las frases pronunciadas por A dan cuenta de lo atípico del acto e inscriben los momentos de goce en el acto mecánico. Las frases son la representación concretización de que el/la espectador/a está gozando a través de los objetos parciales.

2.2-3. 'IntroAkto'

2.2-3.1. Personajes, imagen-movimiento

Las personajes son:

A: Mujer, masculina-andrógina; de 30 a 35 años; delgada; blanca; estatura media; depilada; poco maquillaje, barba; 'bonita'; cabello corto.

B: Mujer, femenina; de 30 a 35 años; delgada; blanca; estatura media; depilada; poco maquillaje, barba; 'bonita'; cabello corto.

Los personajes del 'IntroAkto' son identidades sexo genéricas disidentes; en su cuerpo se desmonta la relación causal sexo-género, el genital que poseen no determina la construcción de su género. A la par, superan la norma heterosexual. Sus cuerpos entran sin embargo en los códigos que determinan qué cuenta como bonito y qué no: sus facciones son 'bonitas' y sus cuerpos delgados y depilados.

La dimensión desde que estos personajes despliegan sus actos disidentes es la sexualidad que en sí es transgresora: se resiste a la simbolización. Los personajes no responden al mandato del gran Otro –capitalismo heteropatriarcal-; sus cuerpos no calzan en el mandato simbólico que designa cómo se diseña y lo que involucra el portar un cuerpo de una 'mujer'.

El video se desarrolla por medio de la sucesión de encuadres abiertos y cerrados. Es una producción DIY: *Do it yourself*. Hazlo tú mismo, donde los colectivo 'Girls Who Like Porn' (GWLP) y 'Post-Op', junto a Maria Llopis y Águeda Banon, con la ayuda de una cámara crea sus propias producciones caseras, donde el eje son las acciones que proponen una representación alterna de la sexualidad -no la imagen que las captura- con el fin político de resistencia a la heteronormatividad y visibilización de prácticas periféricas.

Escena 1

A está sentada en el piso con los brazos en sus rodillas –plano medio corto-. B está sentada en el piso al un metro y medio de distancia de A con las piernas estiradas –plano medio corto-. A y B sentadas en el piso y arrimadas a la pared, una alado de la otra –plano general-. B mira a A –plano medio corto. B lanza un ovillo de soga roja a A. A toma en sus manos el ovillo y lo mira –plano general-. A lanza el ovillo a B –plano medio largo- B toma el ovillo –plano medio largo-. B juega con el ovillo y se lo lanza a A –plano general-. A toma el ovillo y juega con él –plano medio corto-. B recibe el ovillo –plano medio largo-. B toma el ovillo y

juega con él –plano general-, continúa jugando con él y se lo vuelve a lanzar a A–plano medio corto-. A toma el ovillo, lo vuelve a lanzar a B. B toma el ovillo y se pone de pie y empieza a desenredarlo –plano general-.

Los dos personajes sentados uno alado del otro, dan cuenta de una suerte de aburrimiento. La mirada de B sobre A anuncia que alguna acción está por ocurrir. El ovillo de cuerda es el elemento a través del que se desencadena una acción entre las dos y asigna los roles que cumplirán: después de un juego, B es quien se queda con él y lo empieza a desenredar.

El ovillo de lana encarna la pulsión: el objeto plus del goce que desencadenará la repetición: es un centro de la ‘Jouissance’. A través de él se avizora la posibilidad de establecer una relación sexual que rebase los genitales como centros de goce, de un lado y, de otro, sobrepase la necesidad de ciertos rituales de seducción típicos de la fantasía heterosexual previos a un encuentro sexual –como el que aparece en ‘Handcuffs’, por ejemplo-. Se abre la posibilidad, de ese modo, de que un elemento cualquiera y una situación cualquiera adquieran connotaciones sexuales.

Escena 2

B se acerca a A y le quita el gorro: lo tira y hace que se hingue, la besa–plano medio corto-. B se pone en cuclillas y corta con una tijera la venda que cubre los senos de A. –plano abierto- B topa los senos de A y se para –plano medio corto-. El que B se haya quedado con la cuerda le otorga el lugar de dominatriz en el juego de roles consensuado que va a empezar en el encuentro sexual entre las dos. La cuerda roja además es el elemento que desencadena el deseo; se pone en cuestión la norma: debe haber un ritual de seducción previo que viabilice el encuentro sexual.

Escena 3

B aparece parada con una suerte de faja en la cintura la faja lleva dos 'dilldos' de color negro, uno más largo y grueso a la altura del ombligo y otro más delgado y corto a la altura de la pelvis. A continúa arrodillada al frente de B, quien juega con su cabello. B toma el ovillo de sogas roja del piso. –plano abierto-. B se ubica detrás de A con la soga en las manos y de un modo brusco alza sus dos brazos y los une –plano medio corto-. A permanece con los brazos alzados mientras B comienza a atarla con la soga rodeándola debajo de las axilas. –plano general-. B rodea con la soga por debajo de los senos a A –plano medio corto-. Con la soga en sus manos, B empuja a A y le obliga a ponerse en cuatro, ata la soga, la levanta y une la soga que rodea las axilas con la que rodea el borde inferior de los senos –plano general-. Los dos senos de A quedan aprisionados por la soga que rodea también su cuello. B camina hacia el lado derecho de A y roza su cara con los 'dilldos', A intenta lamer a uno de ellos mientras B frota sus senos y le obliga a poner su cara en el piso, levanta a A del cabello y se ubica al frente de ella. A se introduce el 'dilldo' de la pelvis en su boca. B se aparta y besa a A, la empuja. B toma un látigo hecho del mismo tipo de soga roja y se ubica atrás de A quien, con las manos atadas está con la cara en el piso. B golpea con el látigo a A en las nalgas y la espalda. B se ubica al frente de A y le obliga a morder el látigo mientras ella lo jala. B golpea los senos de A con el látigo y le escupe en la boca. B jala del cabello a A y empieza a golpearla en la parte trasera del dorso –plano medio corto-.

Los 'dilldos' de color negro en el ombligo y en la pelvis de B desestabiliza la noción de pasividad femenina en tanto que receptora de penetración y dota a su cuerpo de un carácter artificial. B empieza a encordar a A, quien en tanto que sumisa acata las órdenes de B. Así empieza la ceremonia de dominación entre ellas. La presencia de técnicas como el *bondage*

establece que existen otros registros atípicos desde los que es posible relacionarse sexualmente. Los 'dilldos' determinan que objetos insertados en el cuerpo pueden actuar como desencadenantes de goce. La práctica sadomasoquista que además incluye el uso de látigo, permite esclarecer que el placer no es privativo de los genitales ni de las zonas del cuerpo que la medicina ha codificado como erógenas.

La ausencia de excesivos planos cortos genera que el/la espectador/a no perciba al cuerpo como una unión de partes inconexas. Empero, los cuerpos, especialmente el de B, se presentan como una totalidad amorfa: los 'dilldos' que cuelgan de su ombligo y su pelvis desestructuran la idea del cuerpo 'normal'. Estas imágenes pueden leerse desde la noción a la que se contrapone Žižek: Cuerpos sin Órganos planteada por Deleuze. Esta noción se contrapone a la funcionalidad biológica del cuerpo, a las representaciones en las que se organiza el cuerpo y a la subjetividad del yo. En el cuerpo de A y de B existe un quiebre en tanto que organismo; no son los genitales ni las zonas erógenas las partes del cuerpo donde se concentra el placer, los 'dilldos' pegados a su cuerpo refuerzan esta noción. Además falsea las significaciones inherentes a la mujer heteropatriarcal; voluptuosa, femenina, depositaria de penetraciones, pasiva. Por último, la subjetividad de A y B no está formada por el mandato simbólico heteropatriarcal, su cuerpo no se experimenta como sujeto en tanto que yo mujer y se reconoce en una multiplicidad de sensaciones. A y B, en sus prácticas sadomasoquistas asumen otros roles determinados por el juego y se despliegan en el lapso en el que duran, son otras sensaciones las que causan placer, el dolor, en este caso.

Escena 4

A está parada a un extremo de la tarima. B está sentada al extremo diagonal de la tarima. A se masturba frenéticamente: se topa su vagina con las dos manos. A se sienta arrimada a la

pared, continúa masturbándose. B se acerca gateando y besa la vagina de A y se aleja despacio mientras se miran –plano general-. A y B se paran –plano medio largo de la cintura par abajo- B se coloca mitones de plástico negro que le llegan hasta la axila. Toma del piso un ovillo de sogá color rojo de forma fálica, lo mira y acaricia. B obliga a A arrodillarse, ahora ella se encuentra con las manos atadas en su espalda –plano general-. B obliga a A a lamer el ovillo de forma fálica, lo frota en su cara y en sus senos mientras le jala del cabello. B se coloca detrás de A, la obliga a ponerse en 4 mientras la sostiene de la cuerda que antes ataba sus manos y que a su vez rodea sus senos. –planos medios cortos-. Mientras A permanece en 4, B le baja su calzoncillo. B roza la nalga de A con el ovillo. B se sienta en el coxis de A y empieza a cabalgar mientras roza la entrepierna de A con el ovillo fálico. B se ubica detrás de A en cuclillas y continúa frotando el ovillo en sus genitales –planos medios cortos-

El ovillo de lana y los guantes cuentan como otro objeto desencadenante de placer. El frotar el ovillo en los genitales supera la obligatoriedad a la penetración. La cuerda roja y las distintas formas que adopta, y las situaciones que las que A y B se relacionan sexualmente de forma sadomasoquista da cuenta de que cualquier objeto y/o situación o experiencia puede ser sumergida en el ámbito de la sexualidad.

Escena 5

B está sentada, arrimada a la pared, con las piernas abiertas, sin ropa interior, con la faja. Una gran cantidad de cuerda roja desenvuelta está ubicada entre sus piernas como si saliera de su vagina. El encuentro no termina con el orgasmo, este no cuenta como condición necesaria para que el relato termine, como sucede en la pornografía. El vídeo no termina con el clímax porque él no define el límite de goce que se puede alcanzar; es infinito.

2.2-3.2- Indumentaria y accesorios

A porta una venda que cubre sus senos, un gorro, botas de militar, calzoncillo y elásticos alrededor de sus pantorrillas. B porta una faja con ‘dilldos’ colgantes, medias nilón color carne, sandalias negras de taco alto y mitones de plástico negro. El vestuario de las protagonistas no solo supera los atuendos en la pornografía, sino que además supera las tipificaciones de género y son parte indispensable a la hora de crear un Cuerpo sin Órganos y expresar el desacato al mandato normalizador de la maquinaria disciplinaria. La cuerda roja es el objeto principal que desencadena el goce; adquiere varios usos y formas, junto de los ‘dilldos’ determinan quién va a detentar el poder en el juego de roles.

2.2-3.3. Música

La música, experimental, minimal, electrónica, provoca tensión y no cambia su tempo en todo el transcurso del vídeo, lo que refuerza la idea de continuidad e igual importancia de cada parte del relato.

2.2.4- Performance: ‘Pornoterrorismo’ – Jornadas Interferencias Viscerales – Club Esportiu Russafa – Con Patricia Heras y Klau Kinki – Valencia/España

2.2-4.1. Personajes y actos

Personajes principales:

Diana Pornoterrorista: Mujer, andrógina; de 28 años; ni delgada ni gorda; blanca; estatura media; depilada; maquillaje punkie, ‘fea’; cabeza rapada con una cresta.

Patricia Heras: Mujer, andrógina; delgada, blanca, alta, depilada, sin maquillaje, bonita,

cabello corto.

Personajes secundarios:

A: Hombre, masculino; parte del público.

B: Mujer, masculina; de 25 a 30 años; delgada; blanca; estatura media; sin depilar; sin maquillaje, 'bonita'; cabeza rapada.

C: Mujer, femenina; de 25 a 30 años; delgada; blanca; estatura media; depilada; 'bonita'; cabello negro de largo medio.

D: Mujer, masculina; de 25 a 30 años; delgada; blanca; alta; 'bonita'; cabello negro pintado una parte de rojo, corto.

E: Mujer

Los personajes de la performance pertenecen a identidades periféricas; los atributos que han sido asignados culturalmente al género, según el sexo de la participante, se desdibujan en sus cuerpos. Pese a que una vagina es parte de su cuerpo, las cualidades que definen lo femenino en el paradigma heteropatriarcal son inapropiadas para nombrarlo. Por tanto, la categoría 'mujer' en el universo simbólico hegemónico no es idónea para definirlos. En sus cuerpos están inscritos códigos ambiguos que dan cuenta de su configuración periférica.

Acto 1

Diana entra al borde del escenario desde el lugar donde se ubica el público, desnuda, con una máscara que cubre toda su cabeza. Un cinturón de papel plástico rodea su cintura y lleva

colgada, a modo de canguro, con cadenas en sus hombros, una cabeza de chancho muerto. El hecho de que Diana ingrese al escenario desde la parte donde se ubica el público desfigura la separación entre él y el escenario. La máscara y la cabeza de un chancho muerto que cuelga en su dorso da la impresión de que es parte de su cuerpo: su humanidad palidece: algo monstruoso aparece. El performance de Diana abre una grieta para que el público ingrese en un universo obscuro en términos lacanianos, entendido como un intermediario entre lo Real inaccesible y su imposible representación.

Acto 2

La pornoterorista se para a un extremo donde empieza el escenario y revienta bolsas de pintura roja que alojadas entre la cabeza de chancho y ella. La pintura que da la impresión de que fuese sangre se derrama por sus piernas y cubre la cabeza de chancho y su pecho con la pintura que se recogió con sus manos haciendo movimientos de caricias. Sus manos llegan a su cuello, se quita la máscara. Acaricia la cabeza de chancho y la besa apasionadamente en la boca mientras se arrodilla y se hinca, su otra mano acaricia su cuerpo. Rodea la boca de la cabeza de chancho con su mano izquierda mientras la besa con dulzura.

La pintura en su cuerpo refuerza lo monstruoso de su figura; remite a sangre. Cuando, a modo de caricias esparce el líquido rojo por su cuerpo y la cabeza de chancho pareciera que esta fuese una extensión de su cuerpo amorfo. Su cualidad humana irrumpe cuando se saca la máscara y se descuelga la cabeza. El beso a la cabeza es una suerte de despedida: se desembaraza de lo que le hacía amorfa y vuelve a ser humano/a. Entra como un objeto traumático que aturde, su cabeza cubierta con una máscara y la cabeza de un chancho muerto que cuelga de sus hombros, como si fuese una extensión de su cuerpo, subvierte el

manto de su humanidad y expone su ser Real: la Cosa, su ser como condensación de la libido, como cuerpo pulsante antes de devenir sujeto. Ella deshumaniza su carnalidad, aparece la Cosa que no está dominada por el registro simbólico.

Acto 3

Suelta las cadenas de los brazos, que sostenían la cabeza de chancho y la deja caer en el suelo. Se levanta, toma una silla de plástico blanca donde coloca la cabeza de chancho. Camina hacia el centro del pequeño escenario y empieza a recitar su primer poema: 'Goodnight'. El público la aplaude. Arruga la hoja donde estaba escrito el poema al público. Se quita el plástico que rodeaba su cintura. En la pared se proyectan imágenes. Empieza a recitar el su segundo poema: 'Hijxs de puta' mientras en la pared se proyecta un vídeo en el que Belladonna interactúa con otra mujer, quien le practica un 'feeting' vaginal. El público nuevamente la aplaude. Diana vuelve a tirar el papel que contenía al escenario.

Cuando recobra su humanidad, recita un poema transgresor. Su desnudez rompe la norma de la vergüenza por mostrar el cuerpo; transforma lo privado en público. El segundo poema refuerza la intención del primero: interpela al público. Las imágenes de sexo 'extremo' proyectadas en la pared refuerzan sus palabras y el efecto de ellas en el público. Cuando el cuerpo de Diana adquiere cualidades humanas recita, desnuda, un poema. La interpelación ideológica heteropatriarcal falló; no logró aprehenderla como sujeto: no es una mujer funcional.

Acto 4

Ingresa al escenario Patricia Heras sosteniendo una cruz aparentando una crucifixión . Diana

la besa en la boca y amarra sus manos a la cruz con una soga. Recita su tercer poema: 'Transfronteras'. El público vuelva aplaudirla. Patricia irrumpe en el escenario crucificada, esto revierte la noción indisociable de dolor-sacrificio: se pueden tomar esos símbolos y objetos y descontextualizarlos. Diana los utiliza no solo como una sátira al discurso religioso, si no además cómo un recurso mediante el cual el dolor se convierte en una herramienta de placer, así como los símbolos de dominación: el poder deviene maleable.

Patricia tampoco a acatado el mandato simbólico heteropatriarcal; su cuerpo es un Cuerpo sin Órganos: no constituye el organismo biológico funcional y dócil; no representa a una mujer y su condición de sujeto implica la posibilidad de llevar a cabo prácticas que le posibilitan reconocerse desde varias sensaciones.

Acto 5

Diana se acerca a Patricia, revienta la bolsa de pintura roja contenida en la venda que cubre sus senos mientras los acaricia. Acaricia su estómago mientras lo cubre de pintura. Diana quita la tela que cubre la pelvis de Patricia, queda descubierta su ropa interior a la que está cosido un 'dilldo'. Diana hace una felación al 'dilldo', cada vez que lo saca de su boca escupe y tose. El video del 'feeting' a Belladonna continúa proyectándose en la pared.

El esparcir el líquido rojo en el cuerpo de Patricia constituye un intento por arrebatarse su humanidad: mancharla hacerla monstruosa. Un 'dilldo' colgante refuerza el quiebre en su género asignado y además se instaura como, objeto que puede liberar la posibilidad de goce aunque este sea repugnante. Se insinúa que lo repugnante puede entrar en el circuito rituales que, fuera de la norma heteropatriarcal, generan placer. El placer cuenta como el centro desde el que es posible liberar el cuerpo dócil. Diana la mancha con sangre para

despojarla del mandato simbólico y hacerla ingresar en lo obscuro irrepresentable. La hace que ingrese en el ámbito de la pulsión.

Acto 6

Diana exhorta a alguien del público que la azote; es una pecadora. A entra en el escenario. Diana le entrega un látigo con el que empieza a golpearla suavemente en las nalgas. Diana solicita un/a castigador/a más mientras se pega en la espalda con el otro látigo. Empieza a recitar su cuarto poema: 'Peccata mundi'. B entra en el escenario, toma el látigo de A y le enseña cómo pegar a Diana. Continúa recitando, se hinca. A continúa azotándola. Se pone en cuatro. El público vuelve a aplaudir cuando termina de recitar el poema.

Diana vuelve a satirizar la concepción judeocristiana de castigo y vuelve a convertirla en el instrumento de un goce transgresor: la sexualidad puede incluir prácticas extremas que desterritorializan el cuerpo heterosexual normado que despliega una sexualidad oculta, privada y construida: los centros de placer se extienden por todo el cuerpo. Interpela al público a participar en el acto.

El goce está enmarcado en una relación sadomasoquista con el Otro que no se puede enmarcar las prácticas sadomasoquistas en las que la resistencia de el/la sumisa/a es lo que procura placer al/a la sádico/a; Diana le exhorta a A que desempeñe a cabalidad su papel de sádico, en tanto simboliza el Otro. Diana, en tanto que masoquista posee el completo control de la relación contractual, controla la humillación a la que voluntariamente se expone: sus señales fijan su continuidad o su suspensión efectiva. La teatralidad de este acto sadomasoquista encierra una parodia; disfruta explícitamente de desacatar la Ley y, a la par, de los castigos que el Otro le impone por su desacato que, además, están regulados por ella.

Reemplaza de este modo el mandato simbólico de la máquina disciplinaria de la biopolítica por la obligación del superyó del mandato del goce: es un crimen no gozar. Esta obligación no terminará nunca porque las posibilidades que el cuerpo tiene de gozar son infinitas.

Acto 7

Toma la silla blanca, la coloca en el centro del escenario y coloca la cabeza de chancho en el piso. Corta el 'dildo' de la ropa interior de Patricia, quien continúa en la misma posición. Introduce el 'dildo' en la boca del chancho, la parte superior del 'dildo' sobresale. Toma un par de guantes de látex y pregunta si alguien quiere "meter mano" y se los entrega a C y a D. C se quita el abrigo que lleva puesto, se queda desnuda, se coloca el guante y empieza a masturbar a Patricia. D se coloca el guante mientras Diana se introduce en su vagina la parte del 'dildo' que sobresale de la cabeza de chancho. Diana se sienta en la silla. D la besa mientras empieza a acariciar su vagina y a introducir sus dedos. Diana empieza a recitar su sexto poema: 'Mi vagina'. D introduce toda su mano en la vagina de Diana mientras ella continúa recitando. C, hincada, continúa masturbando a Patricia. Diana termina de recitar mientras llega al orgasmo. D la besa en la boca. El público aplaude. C deja de masturbar a Patricia, la besa y sale del escenario.

La introducción del 'dildo' en la cabeza de chancho lo transforma: entra en dentro de eso que no puede ser codificado, cuando se introduce en la vagina de vuelve a ligar con lo monstruoso. Además revierte la norma que determina que la sexualidad solo puede desplegarse entre dos cuerpos normados heterosexuales u homosexuales. El público vuelve a involucrarse. Se da un encuentro sexual público: patricia es masturbada por C y D empieza a practicar un 'fisting' a Diana, cuya vagina está expuesta completamente al público. El

encuentro es directo, se efectúa sin ningún tipo de preámbulo. La acción se centra en la vagina de Diana, y la mano de D, ninguna otra parte del cuerpo de las dos participa. La acción termina con el clímax de Diana.

Como no acata el mandato simbólico, no existe Ley, la pulsión no puede quedar enganchada en la prohibición que suspende el goce y aparezca el deseo. No existe la fantasía –Nombre del Padre-. Su configuración subjetiva está ligada al goce femenino, no a la castración que evacúa el goce para ser alcanzado a través del Otro que le ha arrebatado. Por eso se enfrenta a que el goce gira alrededor del vacío del objeto perdido: el goce para ella ya no se concentra en otro lugar, sino en su propio cuerpo *qua* Cosa. La cabeza de chanco es lo real entendido como cosa patológica, cuando se le inserta el ‘dildo’ se convierte en objeto plus de goce. Su vagina y su espalda actúan también como objetos parciales de la pulsión que, desmenbrados actúan autónomamente sometidos al ritmo excesivo e infinito de la pulsión donde se materializa el goce. Su cuerpo es un instrumento de goce al que lo explota y manipula: perversidad

Acto 8

Diana reparte hojas que contienen su séptimo poema al público y le exhorta a recitar con ella: ‘Metasexual’. Diana recita el poema con el público. Al finalizar el público y Diana aplauden.

Acto 9

Diana pregunta al público si alguien quiere mearla. E entra en el escenario, se coloca al frente de Diana a 2 metros de distancia y la cubre con su orina. Diana gira a su alrededor

para que la orina cubra todo su cuerpo, abre la boca. El público aplaude. Diana recita su último poema: 'Oda al enemigo'. Una asistente orina a Diana, de nuevo se evidencia prácticas periféricas que se efectúan de un modo impersonal y ciertamente alejado de un objetivo orgásmico.

El recibir la orina de una persona en público representa que Diana obtiene un goce perverso en la medida en la que percibe que el público, que es a quien se dirige su acto, es tocado por él: la aplauden. Su acto apuntala al Otro –al capitalismo–.

2.2-4.2. Discurso

Goodnight

He llorado tanto que ya no tengo lágrimas, / sólo mierda que escupir sobre la cara del mundo. / Somos mierda bastarda sin vergüenza ni entrañas / animales perplejos que no comprenden nada. / Me invento la belleza / para no morir de frío, / convierto el asco en deseo, / la pena en orgasmo, / la rabia en folladas, / la violencia en herramienta de placer. / Así me libro cada día / de morir atropellada / por la máquina terrible / de las cosas que pasan. / Mi cuerpo y mi sexo, / los guardianes de mi alma; / mi piel y mis labios, / los muros que la resguardan.¹⁴

Este poema expresa el carácter disidente de su posición en el mundo: su identidad es un quiebre dentro de lo que el orden simbólico demanda de ella: no se sabe una mujer, heterosexual, 'normal', por tanto, el mundo no le ofrece un lugar en él; solo puede ubicarse en el mundo en tanto que elemento extraño al que el mundo le otorga un lugar en tanto que 'enferma' y 'anormal'; la margina.

Se tiene que inventar un mundo periférico que le permita crear sentido, se tiene que vestir de otros símbolos para "no morir de frío"; ha muerto simbólicamente; su cuerpo no es dócil,

14. Todos los poemas de esta parte fueron transcritos de su performance "Pornoterrorismo" – Jornadas Interferencias Viscerales – Club Esportiu Russafa – Con Patricia Heras y Klau Kinki – Valencia/España. Se puede acceder a él en el link: <http://pornoterrorismo.com/mira/video-de-performances/>

no está disciplinado, se ha desnudado del vestido simbólico hegemónico, este proceso es violento; desestructura su identidad con rabia hacia eso que reniega –el mundo- Se vuelve a vestir de deseo, contrarresta su rabia con placer, convierte a la violencia en goce. Su cuerpo ‘liberado’ de la norma, como productor de placer, constituye su arma con la que lucha contra la ‘máquina’ que produce sentido.

Hijxs de puta

Sois unos hijos de puta, / vosotros que me miráis / desde esas celdas de castigo, / desde esos puestos de trabajo, / desde esos alquileres de mierda, / sois unos hijos de puta / he perdido la fantástica virtud / de sentir lástima y me he convertido, / sin quererlo, / en una hija de puta. / El cambio climático me importa una mierda, / las matanzas, el hambre, las especies en peligro de extinción, / toda injusticia que no me salpique, / toda maldad que no lleve mi nombre, / me resbala. / Me he convertido en un monstruo y vengo hasta aquí / para convenceros de mi inmundicia. / Si algún día sentí amor por vosotras, / fue porque estaba pedo, / si sentí piedad porque estaba con la regla, / si sentí consuelo, pura fantasía. / La verdad es que no siento nada. / Quizás una pizca de odio y otra de deseo. / Que os odie no quiere decir que no pueda follaros. / Sois unas hijas de puta. / Os lo digo así, sin formalismo alguno / sin artificio, / sin más... / Perdí la fe, soy un alma perdida, / perdí el miedo al vacío y a la muerte /y no quiero que ninguna hija de puta me rescate.

Este poema interpela a los/as que para ella cargan cuerpos disciplinados, cuya vida se desenvuelve por la hoja de ruta que el mundo ha trazado y sus cuerpos, previamente domesticados, habitan y reproducen su lógica y sus designios. Su lugar de enunciación es la “inmundicia”, es un monstruo no codificado por un sistema cuyos problemas le resultan indiferentes, siempre y cuando no la afecten. Su misión: convencer al mundo de que existen monstruos, lo interpela. Toda sensación que ese mundo le provocó alguna vez fue solo una momentánea fantasía, lo que siente es odio y deseo; su odio no impide gozar con ellos/as. En ese mundo es una ‘alma perdida’, una muerta simbólica; atravesó la fantasía y no quiere que ninguna persona le vuelva a anclar a ella: la rescate

Transfrontera

Mi carne, mi sangre, mi piel, mi reino. / Donde yo mando, donde yo decido. /nSalgo de una

expectativa preferida, / camino sobre la tapia de vuestra frontera repugnante / y con paso de gigante entro en vuestras clínicas, vuestros dispensarios, vuestras escuelas, vuestros quirófanos. / Entro en vuestras bibliotecas y engullo uno a uno / todos los manuales que utilizáis para darle nombre / a mis emociones. / Mi piel, mi carne, mi sangre, mi templo. / Donde oran las profanas, las desahuciadas de la fe, las perversas / y las anormales. / Atraco vuestras farmacias a punta de pistola / e ingiero vuestras soluciones para locos. / Lo que nunca sabréis es que esto que hago / lo hago sin creer en vuestro discurso, / sin confiar en el futuro que me deparan vuestras predicciones, / sin dejaros conocerme. / Mi coño, mi polla, mis orificios todos, mi orgasmo: / donde he construido un monumento al placer que siempre está lubricado. / Entreno hormonas como si fueran soldaditos, / los preparo para asaltar vuestros palacios del amor mojigato, / y rescatar a vuestros cachorros mutilados en nombre del bienestar. / Soy una actriz de vuestro drama y lo he convertido en comedia, / queráis que fuera caperucita y le cambié el guión al lobo, / que también estaba hasta la polla. / Atravieso las fronteras de vuestras propias neurosis, / y me instalo justo ahí donde quiero estar, / donde luzco como un molesto insecto mutante / al que no podéis matar. / Mi cuerpo, mi cuerpo, MI CUERPO. / Mi carne, mi sangre, mi piel, mi reino. / Donde yo mando, cabrones!!!

Este poema constituye una oda a la deconstrucción del cuerpo normado y del destino producido por los discursos hegemónicos; su cuerpo se ha liberado de las tecnologías disciplinarias: su nuevo cuerpo patológico es su templo productor de placer que utiliza los dispositivos de dominación como un juego para representar una comedia. El sistema no la somete: es un ser abyecto donde ella es la que manda: un síntoma.

Pecatta mundi

He recorrido con mis piernas de cierva / todos los caminos del pecado. / Estuve chapoteando en los charcos / de la Lujuria y no me ahogué. / Devoré todos los manjares que la Gula / me ofreció hasta saciarme y / no perdí el sentido. / Negocié con la avaricia alguna forma / de dejar de desearlo todo y / volví con los bolsillos vacíos. / A la Ira la contraté para / mis luchas personales y / cuando me noto sin fuerzas, voy a ella / a llenarme el depósito. / A la Envidia la encontré en un club / de alterne, era todo lo que no soy / y quisiera ser: asesina, demente, despiadada, / la más puta de todas. / Nací con la Soberbia puesta en las venas y / nuestra relación se limita a / menstruaciones y ciclos hormonales; / si se le suben los humos siempre / alguna perra los apaga con sus fluidos, y / si la noto ausente, me miro en el espejo. / Al funeral de la Pereza fui, / hace un par de semanas. / Ahora se me aparece por las noches, / Y al despertar, se me evapora entre los dedos. / Y mis piernas de cierva / me trajeron aquí, / a este charco perpetuo / de pecado infinito / donde todo, por seguro, / conduce a la perdición. / Pero que Dios me perdone / si algún día no soy fiel a mis deseos.

Este poema es una parodia de los 7 pecados capitales: narra cómo estos pecados han habitado su cuerpo y determinado sus actos; es una fiel pecadora que camina hacia la añorada perdición donde reside el deseo, sigue los designios de su deseo a través de la consecución de todos los pecados.

Mi vagina

Mi vagina se estremece de placer, / no tengo más fronteras para contenerte / que estas frágiles paredes rugosas. / Mi vagina clama una venganza que no es mía, / ni tuya, ni de las dos juntas.

Mi vagina reclama la sed de la victoria / sobre tus alas cerradas sobre mí. / Mi vagina se hace vaina / sobre tu gusano-mariposa / y te permite el vuelo, / aunque tus alas se pudrieron hace tiempo. / Mi vagina consiste en un truco de magia, / si haces sshssssss, / me saco un conejo / que no se llama Venus, / ni Marte, ni Mercurio / y que nunca come zanahorias. / Mi vagina clama sangre, / pero no tu sangre ni la mía, / ni la de las dos juntas, / sino sangre, sangre a secas, / de cordero, de sacrificio lunar. / Mi vagina asesina, / como una planta carnívora, / desea a las moscas, / atrapar entre los labios que la amurallan / finos corazones de insecto / y plumas de ala de paloma. / Mi vagina se muere de soledad / sola en su agujero, / pálida en su húmeda oscuridad.

Este poema es un elogio a su vagina como centro productor de goce y de insurgencia; a través de ella se hace posible la liberación y la reivindicación de los/as reprimidos/as, el placer que genera está fuera del alcance del “enemigo” –el sistema-.

Oda al enemigo

(gracias por el boli, querida mujer roja)

Somos la siguiente mutación de la especie / y llevamos en la sangre a San Juan y a Nostradamus, / una perversión como tantas otras / pero fuerte, innegable, llena de Belleza. / Somos la herejía de todo lo anterior / convertida en bocas, anos, manos que se follan. / No nos persiguen con ajos, estacas ni crucifijos en llamas, / ni nos fríen en hogueras o artilugios eléctricos. / Nos joden desde despachos / donde siempre hay flores frescas / y la lista de nuestros nombres / apilada sobre la mesa. / El Enemigo aprieta, uraña, el relevo entre sus manos, / trata de hacernos creer que tal cosa no existe. / A pesar de todo, las tuyas / son armas obsoletas. / Una turba inmensa de fanátixs / arrodilladx frente a una piedra / con la forma de un muerto antiguo e inútil; / otrxs tantxs rezándole a la luz / milagrosa de un tubo catódico; / millones de zapatos recorriendo cada día / el trayecto que dispone cualquier convocatoria / del deseo aprendido. / Mientras, / las cucarachas mutantes del sistema / comemos, sin riesgo, todo tipo de insecticida. / Sobreviviremos a sus manos torpes y arrugadas / y a sus intentos de hacernos olvidar quién somos, / y también a sus condenas, sus sucias maniobras, / sus estadísticas, su burocracia agotadora, / sus montañas de papeles archivados / y a sus predicciones meteorológicas. / El Enemigo tiembla de frío en una mecedora, / en la copa de un olivo muerto, / en la sala de juegos de un geriátrico, / en su tumba. / Es normal que no quieran mirarnos a la cara, / nuestro rostro les recuerda / que su mundo ya es Historia.

Este poema sugiere que ella y todos/as las demás identidades periféricas patológicas son otra especie que niegan los códigos hegemónicos y devinieron objetos: bocas, manos y agujeros que generan placer. Cualquier dispositivo de dominación es infructuoso para oprimir a esa otra especie. Pese a que la dominación aparece como ‘natural’, ellos/as saben

que fue creado y se reproduce con artificios. El enemigo –el sistema- ya no podrá apropiarse de ellos/as.

Capítulo III

¿Logra la pospornografía superar el heteropatriarcado?

En este capítulo se indaga si el relato pornográfico alterno y el relato pospornográfico logra ubicarse en una posición disidente no solo en cuanto al discurso pornográfico hegemónico, sino también en cuanto a la pantalla fantasmática heteropatriarcal y capitalismo. Se analiza, bajo ese supuesto, si las prácticas sexuales periféricas representadas superan el heteropatriarcado y si forman o no parte de los rituales profanos del capital. ¿Acaso estos nuevos discursos crean una conciencia clara de las prácticas sexuales y recupera la dimensión psíquica del deseo, en tanto que utopía, como el ejercicio de la libertad? ¿O el núcleo mismo del discurso se enmarca dentro de la pulsión capitalista regida por el mandato del goce?

3.1- El feminismo burgués, blanco y subversivo retratado en los productos de Lust

La propuesta audiovisual de Erika Lust no puede ser entendida al margen de su lugar de enunciación: mujer con vagina-femenina; blanca, europea, de clase alta. Esto permite entender su posición como sujeto en el mundo y así analizar desde dónde se arman sus productos y a quiénes van dirigidos. La ideología capitalista heteropatriarcal es la fantasía que organiza su deseo y establece así sus prácticas. La garantía de su existencia está dada porque está cosida al renovado momento del capitalismo heteropatriarcal; responde al mandato simbólico de mujer femenina consumidora –consecuentemente empoderada- y se identifica con las mercancías que circulan en el ámbito estético en tanto que referentes y, a

la par se constituye como mercancía en el mercado de trabajo. El haber internalizado los valores de la ideología dominante –el orden simbólico- determina que asume su realidad –provista por la pantalla ideológica- como única posibilidad de existencia que le otorga plenitud de sentido. Esto es, legitima y reproduce el poder contenido en la fantasía que para ella cuenta como realidad indiscutible.

Como corren los tiempos, el sujeto Erika Lust, en tanto que mujer femenina, reproduce su vida a través de la fantasía del capitalismo, ésta no constituye una máscara; es la realidad indiscutible que le provee la posibilidad de reivindicación si integra de manera cabal el circuito del mercado como consumidora. Por consiguiente, los conceptos de ‘mujer-femenina’ no constituyen un centro de cuestionamiento, sino cómo está mujer femenina ‘en sí’, puede devenir sujeto de consumo y ocupar un lugar parecido al del ‘hombre-masculino’ en el marco del capitalismo. La igualdad hombre y mujer se concretiza por tanto en su capacidad de consumo y el acceso a los mismos parámetros de bienestar regidos por la libertad por consumir: la mujer feminista de Lust tiene, entre otras cosas, libertad a consumir ‘buena’ pornografía y es ella la que, a través de sus productos, le provee esa posibilidad.

Esa ‘verdad absoluta’: mujer, bella, trabajadora, consumidora, establecida por el discurso hegemónico de poder capitalista se legitima en sus prácticas y la homogenizan; Erika Lust representa a ‘la mujer’ que crea productos para que todas el resto de ‘mujeres’ se identifiquen. Por tanto, ella es el sujeto dócil y funcional producto de las técnicas elaboradas por la máquina disciplinaria; sus prácticas la legitiman y afianzan. Es un producto normalizado de la biopolítica: entiende el cuerpo de la mujer como una máquina de la revolución sexual capitalista y, consecuentemente, sus productos contienen estas premisas, las reproducen y, por tanto se convierten en una parte constitutiva de esta máquina

disciplinaria: “Las mujeres que ya somos libres sexualmente podemos encontrar en ellas –en las películas de Lust- imágenes que nos inspiren a seguir nuestra búsqueda del placer. Nos puede ayudar a enriquecer nuestras fantasías. Podemos encontrar gustos que no sabíamos que teníamos” (Lust, 2008:36).

La libertad sexual está determinada por los discursos hegemónicos provistos por los/as sexólogos/as y por las producciones audiovisuales cinematográficas, televisivas, radiales y en los libros y revistas de la industria cultural, que establecen los parámetros que determinan cuáles deben ser los gustos de la mujer empoderada y cómo puede gozar –y al mismo tiempo controlar su natalidad con la gran variedad de anticonceptivos provistos por el mercado-, privilegio otrora privativo de los hombres. A partir de ahí, ella, con sus productos audiovisuales “enriquece las fantasías”.

¿Cómo logra Lust enriquecer las fantasías de las mujeres de ahora sin culpa e inhibiciones? Sus producciones constituyen la contraparte de las producciones pornográficas ‘mainstream’: es un porno hecho por una mujer igual que ellas. Por tanto procura que sus personajes retraten gente como ella y los sujetos a quienes se dirige, quienes se identificarán con esos personajes y las prácticas que representan: satisfacen sus nuevas necesidades. Así, sus productos están formados por el biopoder y lo reproduce, lo que los vuelve parte del engranaje de la tecnología de poder contemporáneo: son cuerpos normalizados y dóciles que se adaptan a las nuevas exigencias del capitalismo. Por tanto, la sexualidad que representa está determinada por el biopoder.

Su feminismo es, de esa manera, el feminismo de la norma, de la fantasía heteropatriarcal. Una mujer se asume como feminista, desde su perspectiva, cuando tiene vagina, es

femenina, disfruta de esa sexualidad, es ella quien desea un hombre masculino y guapo, es delgada, blanca y tiene capacidad de consumir mercancías que afianzan su feminismo. Estas cualidades solo son susceptibles de ser alcanzadas si cuentan como derechos propios eso que es entendido como humano, normal, bello y digno.

Desde ese precedente, es fácil entender el porqué las siguientes características en su corto 'Handcuffs' y por qué lo enmarca como alternativo a los productos de porno 'mainstream': ausencia de sobreactuación de sus personajes, sus movimientos, gestos y caracterización se equiparan con la 'realidad'; su vestuario y maquillaje son elegantes; las locaciones, por su parte, están cuidadosamente elegidas; la imagen tiene una directa relación con la música que la acompaña, los cambios marcan los giros del relato; los primeros planos capturan en general las expresiones en el rostro de los/as personajes y contornos de los objetos que marcan los momentos de tensión del relato o que sugieren detalles que proveen los indicios de lo que no se ve de manera explícita, connotan; las demás escenas se desarrollan en medios planos cortos, largos, plano americano y un par de planos generales; la fotografía es impecable.

Además, el cuidado de todos detalles de la producción audiovisual del corto se debe a que existe un relato que precede al encuentro sexual de los personajes, encuentro que se intuye e imagina pero que no se ve de modo explícito. Esto aleja radicalmente de las producciones pornográficas donde los primeros planos que captura la cámara se centra de modo repetitivo en los genitales de los/as protagonistas, la penetración anal, vaginal, felaciones y termina con la inevitable eyaculación masculina, por supuesto. El relato en el porno, si es que lo hay, se enmarca generalmente en cortas escenas donde mujeres dispuestas esperan a fornidos y varoniles varones que lleguen para satisfacerlas o al revés. En este corto,

evidentemente no pornográfico 'mainstream', el relato tiene un ritmo que sugiere una cierta intimidad entre los protagonistas: aparentemente comparten códigos consensuados que permiten desplegar el ritual de deducción heterosexual que precede al encuentro sexual.

El corto de Erika Lust claramente no puede ser situado en lo pornográfico: no gira en torno a las imágenes en primeros planos de los órganos de los/as participantes, en especial cuando penetran o están siendo penetrados; no concluye con una avasalladora eyaculación; las mujeres que participan no cuentan como un objeto cuya única función es el de ser penetrado; no existe un desfase entre la apariencia de los hombres y de las mujeres que participan; no muestra cómo todas las mujeres se ríen y gritan estrepitosamente mientras son penetradas; los trajes que usan los/as personajes no son de enfermeras, estudiantes sexys. Todos estos atributos, sin embargo, como se analizó precedentemente no ubican a su producción en una posición contrahegemónica.

En cuanto a la representación de la sexualidad del corto, los personajes la desarrollan bajo el espectro de la categoría de la perversión lacaniana, cuya subjetividad está determinada por el Otro y se orienta al cumplimiento de su deseo; el despliegue del deseo de A, C y D se orienta a llenar la falta del Otro respondiendo su pregunta con su fantasía: desean lo que el Otro desea que deseen. Así, C y D entran en la fantasía de A –determinada por el Otro heteropatriarcal- como objetos de deseo en la medida en la que cuentan con los atributos que los hacen dignos de su deseo: cuentan como bellos, elegantes, etc. El mismo proceso se da para que C entre en la fantasía de A como objeto de deseo y viceversa. La circulación de este deseo se posibilita a través del objeto *a* causa de deseo.

Las esposas en las manos de C, su espalda, su escote, el guante de B y la mirada de A son los

objetos *a* causa de deseo los dota respectivamente de ese algo en ellos más que ellos mismos, que hace posible que sean dignos del deseo y del otro y devengan objetos de su deseo. La fantasía de seducción heterosexual garantiza el proceso que conducirá a la gratificación del deseo a través del goce.

El acto perverso de A en tanto que 'voyeur' provee al/ a la espectadora dos escenarios fantasmáticos, el que concierne a C y D y el que A los espía a través de la puerta y se convierten en objeto que la mira en la medida en la que la estimulan –siente que la miran- a pesar de que su presencia concreta para C y D es ausente. El goce de C y D se materializa en tanto las esposas de C determinan que está dispuesta a ser el instrumento de goce de D, los guantes de C lo convierten, del mismo modo en instrumento de goce de D. A alcanza su goce cuando es sorprendida por C y D. Su mirada, que cuenta como objeto *a* causa de deseo para C la convierte en objeto de su deseo. A se convierte en posible instrumento de goce de D, cuando la esposa con C y se integra al mismo escenario fantasmático.

Al dejar que el/la espectador/ no vea el acto sexual de modo explícito, activa su capacidad de imaginación al no enfrentarse con lo Real traumático del acto sexual. –los objetos que reflejan los movimientos del acto sexual y la canción que la acompaña-. Esto, además de estimularlo/a hace posible que incorpore a los/as actores/as en su fantasía, devienen su objeto de deseo. Al mismo tiempo, se identifican con A; comparte su pantalla fantasmática en la que se ubica como espía. Las escenas, por su parte le permiten confrontarse con el deseo del Otro; lo interpelan a que se identifique con los/as personajes y se vaya construyendo así como digno de su deseo. Es decir, convertirse en objeto de deseo del Otro.

3.2- La mujer sexuada como sujeto de placer en el porno 'hardcore'

Lo que permite situar a los productos de Belladonna al margen de la pornografía ‘mainstream’ es que la preeminencia de prácticas sexuales extremas o periféricas como el ‘fisting’ y ‘feeting’ vaginal y/o anal, las practicas sexuales que involucran mujeres embarazadas, las dobles penetraciones, la variedad de identidades sexo genéricas de los/as personajes con los/as que interactúa, que determina si el término del vídeo se efectuará con o sin el desbordamiento de esperma, la versatilidad en los roles de los/as participantes –la mujer, biológica o no, no está confinada, en sus producciones, a ser siempre la receptora de una penetración, ella, su pene orgánico o de plástico, sus puños o sus pies, pueden convertirse en instrumentos penetrativos- y que es producida, dirigida y actuada por una mujer que aparentemente posee el control de la situación; ella es la que determina cuáles qué le otorgará placer y cómo.

Las características de sus productos audiovisuales son, salvo lo detallado precedentemente, iguales a los de la pornografía: precaria calidad audiovisual; irrelevancia del recurso musical; importancia nula en cuanto a locaciones; representación explícita del acto sexual y preponderancia de imágenes que capturan en primeros planos los centros de goce: vagina, genitales, puños, pies, ‘dilldos’ y vibradores.

Su cuerpo responde al mandato simbólico de sexo mujer con vagina, delgada, pero desacata los roles de género que le fueron asignados culturalmente: no cumple solamente el rol pasivo en tanto que receptora de penetración y sus prácticas sexuales no están posibilitadas por la pantalla fantasmática de la heterosexualidad obligatoria.

En este vídeo en particular: ‘Jenna fists Bella’, los personajes son mujeres, femeninas con vagina casi desnudas, depiladas y delgadas. Las imágenes se centran en la vagina, el ano de

Belladonna y los dos puños de A capturados en plano secuencia por recurrentes acercamientos a los centros de goce. El resto del cuerpo de los personajes es completamente irrelevantes.

La interacción entre los dos cuerpos está marcada por el acatamiento del imperativo superyóico de gozar; el Nombre del padre que suspende el goce y posibilita el deseo está ausente. El Significante Amo que se inscribe en la Cosa es el objeto *a*: el imperativo del goce. La obligación a gozar se posibilita por la presencia de objetos parciales: el objeto *a* pulsional que encarnan el goce mismo y se realiza en la compulsión por la repetición. Los puños de A, los orificios de Belladonna y el vibrador constituyen los objetos plus de goce.

La perversión ligada al goce es, de esta manera, el modo por el que se accede a la representación del acto sexual imposible; son los objetos parciales pulsionales los centros de goce que además logran fragmentar los cuerpos en tanto actúan de manera autónoma. Es la perversión la que genera que la sexualidad sea el centro del relato y la convierte en un objeto comparable con cualquier otro. Esto se plasma en el modo instrumental en el que Belladonna representa la actividad sexual; son sus órganos los que gozan, de ahí el porqué de sus gestos fríos y su explicación clara de lo que tiene que hacerse, con una distancia evidente: las manos de A trabajarán en ese objeto –anos y vagina– que generarán placer de una manera independiente, por esa distancia, puede dar la clase didáctica sin ningún problema mientras las manos son introducidas en los agujeros.

Belladonna empieza a sentir un ligero placer cuando la acción concentrada en los objetos parciales pulsionales se empieza a repetir de modo incesante. Las manos de A actúan por su cuenta, el acto se enmarca también en el ámbito instrumental en la medida en la que toma completa distancia del acto que realizan sus manos que encarnan el goce mismo; las mira

con fascinación. Las manos, y un vibrador empiezan a circular en la repetición. En tanto la sexualidad es una pulsión *per se*, su falta constitutiva se expresa en su carácter insaciable y excesivo; no puede satisfacerse en su despliegue. La repetición de la acción señala el carácter compulsivo de la repetición en busca de un goce que nunca será suficiente.

La propuesta de Belladonna, que más allá de los puños en su vagina, comparte los códigos desde los que se elaboran los vídeos porno, funciona, en relación con el/la espectador/a, de forma obscena: alguien más goza por él/ella; así la imagen en la pantalla no le genere excitación, una súbita tranquilidad la compensa. El/la espectador/a, se descentra; puede gozar a través del otro. La imagen en la pantalla y el/la espectador se relacionan de un modo interpasivo; la imagen en la pantalla arrebató al/a la espectador/a su propia capacidad de satisfacción. Son los agujeros y los puños los que disfrutan por el/ella, el disfrute se inscribe en los sonidos y frases de Belladonna y A.

El video de Belladonna compensa la falta de excitación que provoca con la capacidad de eximir del mandato del goce al/a la que la ve; el que su posibilidad de goce no se reconozca en esas acciones, no interfiere en que el otro soporte el goce del/ de la espectador/a. La forma en la que la máquina disciplinaria ha construido su cuerpo y su estructura psíquica no le permite cumplir a cabalidad el imperativo del goce; es complicado que sus relaciones efectivas con el otro pueden darse del modo en el que se dan en la pantalla, esa imposibilidad genera una frustración que mengua cuando ve a esos orificios y a los puños gozando por él/ella, se tranquiliza en el medida en la que aplaza la consecución efectiva del mandato del goce; hasta que gozar de esa manera se concretice, los vídeos de Belladonna lo hacen por él/ella.

Así, cuando el/la espectador/a ve cómo goza el otro en su lugar, la ansiedad causada porque su cuerpo no goza lo suficiente se apacigua, la imagen establece la conexión con la futura posibilidad de que ese goce sea producido por sus orificios. Esto genera una relación que, desde la pronosticación –eso ocurrirá en un futuro próximo–, genera que él/l espectador/a goce a través de los orificios y puños que ve.

Las frases pronunciadas son las instrucciones que Belladonna da a A y en las expresiones de asombro y después de clichés pornográficos como: ¡qué rico! ¡esto me calienta! ¡no lo puedo creer! O ¿ya estas cerca? ¡Estás húmeda! etc., pronunciadas desde una distancia asombrosa en cuanto a los objetos parciales. Las primeas frases dan cuenta de lo instrumental y mecánico del acto: existen pasos que seguir en aras de lograr el cometido de la doble penetración. Las frases pronunciadas por A dan cuenta de lo atípico del acto e inscriben los momentos de goce en el acto mecánico. Las frases son la representación concretización de que el/la espectador/a está gozando a través de los objetos parciales.

Belladonna, en cuanto la inmensa producción de cortos y películas de porno salvaje a través de su productora ‘Belladonna Entertainment’, se encuentra dentro de la lógica de la compulsión por la autorreproducción en tanto que agente directo del capital que crea mercancías cuya circulación no posee límites en la medida en que constituye un fin en sí misma, la generación del valor solo se produce por su compulsión. La incesante producción de videos que circulan en el mercado de la industria cultural ‘underground’ busca solventar la interminable necesidad de goce solitario pulsional de sus consumidores/as. Además de mostrarles las infinitas posibilidades que tiene el cuerpo para alcanzar el goce aplaza su consecución al relevarles su obligación a gozar.

3.3- El cuerpo como centro de reinención de un deseo al margen de la norma

En las existencias que escapan a la norma y pueden ser nombradas desde lo ‘patológico’ y ‘anormal’ se encarna el síntoma social: donde se abre una grieta que concretiza las contradicciones del sistema heteropatriarcal capitalista y desde donde se avizora la posibilidad de deconstruir esa fantasía totalitaria que homogeniza a los seres en hombre, masculino; mujer, femenina: ciudadanos/as funcionales cuyos roles asignados se despliegan en aras de solventar sus necesidades de consumo impuestas. Estas existencias constituyen un otro que se niega a acatar el mandato simbólico: la fisura.

Estos seres periféricos, en tanto no tenían un lugar en el orden simbólico al cual coserse, constaban con la posibilidad de construir su subjetividad a partir de nuevos relatos que den sentido a un trayecto de nuevas humanidades. Se empezaron a crear movimientos políticos disidentes, cuya militancia se impregnaba en sus cuerpos y prácticas no dóciles y disfuncionales, al margen del heteropatriarcado capitalista que encuentran una manera de existir y erigir su resistencia y lucha política desde la reapropiación y resignificación de la palabra ‘queer’ y desde su existencia en tanto que transfeministas, posfeministas, feministas prosexo, etc.

Estas personas, al estar sometidas a procesos de marginalización, intuyen la artificialidad de la construcción del mundo: no acatan el mandato simbólico, el universo simbólico puede ser desmontado, para crear otro, o simplemente para girar entorno a la pulsión de muerte –no hay relato, no hay futuro-. En este quiebre está implícita la irrupción de subjetividades alternas, maleables y desmontables. Este proceso no es posible sin atravesar la fantasía, con

la que se instaure un nuevo significante. En este proceso, Michael Foucault, Deleuze y Guatari, Monique Wittig y Adrienne Rich, entre otros/as, son los/as que, a través de sus elaboraciones teóricas en contra del biopoder y el heteropatriarcado, interpretadas por las teorías 'queer' y posfeministas, constituye la guía que funge como descifradora del misterio: cuentan como sujeto supuesto de saber.

Por tanto, es el discurso posfeminista y 'queer' que, a través de su elaboración académica, que le otorga de legitimidad, el que intenta elaborar una objetividad que hace posible la desintegración de la realidad heteropatriarcal capitalista ontologizada. Este nuevo discurso aboga por la destrucción de la realidad hegemónica y la edificación de una nueva realidad a partir de la cual se erijan nuevas subjetividades. Los sujetos contruidos desde estos nuevos discursos empiezan a actuar bajo un renovado mandato simbólico: desmontar el cuerpo dócil y crear un cuerpo disfuncional al margen del régimen totalitario y al servicio de un deseo reinventado para desestabilizar al sistema y afianzarse como el síntoma.

La mayoría de las interpretaciones teóricas del movimiento 'queer' que ulteriormente devino un cuerpo conceptual amplio, no surgieron de las subjetividades periféricas que se apropiaron del término y crearon un movimiento cultural y político, sino de teóricas/os y académicas/os, burguesas/es con acceso a estándares de vida que les permitiría 'educarse', los que empezaron a crear el discurso académico de lo 'queer', ligado al feminismo posestructuralista y al transfeminismo. La academia empieza a apoderarse de estas categorías, a repensarlas y a establecer las coordenadas desde las cuales se interpreta las práctica de los movimientos 'queer' o afines a sus preceptos: el sexo, el género, las masculinidades, las feminidades, las identidades disidentes, la sexualidad devienen nociones

elaboradas desde una posición crítica al régimen heteronormativo y la homofobia que establecen una nueva forma de concebir el cuerpo, la sexualidad y el placer.

Este nuevo discurso es el que posibilita la trascendencia histórica de los nuevos sujetos, quienes a partir del arte intentan superar la finitud inherente en el campo social. De ahí el porqué de su extensa gama de productos artísticos disidentes como poesía, vídeos DIY, literatura, performances e intervenciones públicas. Así, desmontan el orden simbólico dominante y empieza un orden simbólico alternativo que les otorga certidumbre: se empieza a legitimar con esas prácticas el orden simbólico 'queer' y posfeminista; deconstruyen el cuerpo formado por el biopoder: suspenden los flujos simbólicos objetivados. El que el nuevo paradigma desde el cual se establecen estas nuevas subjetividades sea un discurso que devino académico y legítimo, anula su capacidad subversiva en tanto acatan un mandato elaborado por una de los dispositivos de control de saber-poder del sistema mismo: la academia. Las existencias periféricas devienen sujetos 'queer' o transexuales que acatan un mandato que responde, como se verá, de un modo oculto, a la dinámica libidinal del capitalismo.

Los universales que articulan este discurso son la libertad de gozar al margen de la norma, su particular es el cuerpo no dócil, no funcional, productor de un placer infinito. Este sujeto, cuando ejerce la libertad de gozar, renuncia a ella: se inserta en el ámbito pulsional; el cuerpo alienado por el heteropatriarcado muere y nace el cuerpo pulsional que gira entorno a la Cosa. Esta es la ilusión que soporta la realidad de los nuevos sujetos: la libertad está igualada a la capacidad infinita que tiene el cuerpo de gozar, por lo tanto, todas las prácticas que permitan generar mayor goce son directamente proporcionales a la 'libertad' que se alcanzaría con ellas. Este nuevo discurso, no erige una fantasía que permita enfrentarse al

vacío, ligada al ejercicio de la libertad a partir del sometimiento a una ley fundamental que hace posible la edificación de mundo y de una utopía que organice el deseo hacia la consecución de la misma.

3.3-1. ¿Cómo gozar? DIY: una respuesta.

La posibilidad de democratizar las representaciones de la sexualidad reside en herramientas como DIY: Hazlo tú mismo/a, que además de ser una manera de representar y visibilizar prácticas sexuales periféricas vía autogestión, constituye una guía para que el sujeto disidente se libere a través de otras formas de alcanzar el goce.

En el vídeo 'IntroAkto' se ven cuerpos cuya identidad sexo genérica no es codificable; no ocupan un cuerpo dócil en el que estén inscritos los valores hegemónicos internalizados. No acatan el mandato simbólico y por tanto no son funcionales. Su subjetividad, está construida desde la marginalidad: su cuerpo y sus acciones no representan ni reproducen la norma, no están cosidas al gran Otro hegemónico –heteropatriarcado-. Mujer con vagina consecuentemente heterosexual no constituye una condición esencial desde la que su mundo empieza a adquirir sentido. La construcción de los cuerpos que representan consiguen coherencia a la luz de la teoría 'queer' y posfeminista. Este, como producto artístico constituye una instrumento político en el que se concentra la emergencia de subjetividades al margen de los designios hegemónicos e insertos en el nuevo paradigma que faculta el mandato del goce.

Sus prácticas definen que el goce puede ser alcanzado sin la fantasía heterosexual de la seducción y que cualquier objeto puede ser sexualizado al momento de obtener placer. Así, el goce se habilita a través de objetos parciales pulsionales que no necesariamente se

centran en las zonas erógenas y los genitales, además puede concentrarse en objetos extraños al cuerpo como ‘dildos’, látigos, etc. Los roles que despliegan no son privativos del mandato heteropatriarcal de género; el género en los personajes está desdibujado y por tanto sus prácticas. No solo objetos, sino además el cuerpo en su totalidad puede general placer y no únicamente a través de prácticas suaves y situaciones usuales: en términos foucaultianos, “el placer empieza a desexualizarse”.

El que la representación del encuentro sexual se de sin la presencia masiva de primeros planos y planos cortos genera que el/la espectador/a pueda identificarse en esos Cuerpos sin Órganos deleuzianos y pueda desterritorializar su propio cuerpo y sus funciones para la obtención de placer y construir desde ahí su yo ideal. El reconocerse en un Cuerpo sin Órganos involucra por lo tanto, una acción política y subversiva –no acata el mandato simbólico heteropatrairca- que, sin embargo, erige otros ‘órganos’ que reemplazan a los previamente desmontados en cuanto a sus funciones. Se construye así un Cuerpo sin Órganos al servicio del goce para cuya consecución se crean órganos-objetos parciales pulsionales: los ‘dildos’, la cuerda roja, el látigo y los guantes que pueden actuar en situaciones que no se centran en los genitales ni en la penetración: se sexualizan objetos y prácticas.

Esta capacidad de la sexualidad “no es un signo de su preponderancia. Bien al contrario, es el signo de una cierta insuficiencia estructural: la sexualidad se derrama y anega los territorios colindantes precisamente porque no puede encontrar satisfacción en ella misma, porque nunca alcanza su meta” (Žižek, 2006: 109). En tanto estas actividades y objetos están dentro de un círculo de repetición cuya finalidad instrumental socialmente adscrita no es alcanzada y deviene un fin *per se*, A y B gozan a partir de esta repetición de las acciones y objetos

impregnados de sexualidad. Esta relación en la que las acciones y objetos se despojan de su función y adquieren un contenido sexual actúan en el campo de la perversión: la sexualidad es el objeto centro del discurso. Lo que genera este proceso se concretiza en la actitud subjetiva desinteresada: desexualizada, exterior e instrumental de A y B hacia la relación sexual que desarrollan; la sexualidad se ha convertido en un objeto más de una actividad instrumental humana en pos de alcanzar un goce que siempre será insuficiente. No puede existir un discurso directo, explícito y literal sobre la sexualidad que se mantenga sexualizado.

3.3-2. Pornoterror

En sus performances Diana paraliza las oleadas simbólicas hegemónicas registradas en su cuerpo por el biopoder de una manera violenta: logra que el público ingrese en un espacio temporal que le permite acercarse a las prácticas posporno sin pasar por el universo simbólico desde la que se instituyen; no necesita haber leído las propuestas 'queer' ni posfeministas, ni entender categorías como el biopoder y la máquina disciplinaria para que se sienta interpelado/a e inmerso/a en un universo obscuro que lo enfrenta con la Cosa.

Su existencia representa en un primer momento a la Cosa irrepresentable y monstruosa, la sangre y la cabeza de un chanco muerto la desfiguran en tanto que humana y le devuelven a la dimensión de lo Real de su ser que concentra la pulsión. La humanización de esa carnalidad pulsante que presenta en un primer momento a través de un evidente desacato a la norma evidencia la posibilidad de humanizarse más allá de la pantalla fantasmática heteropatriarcal: deviene un Cuerpo sin Órganos que se relaciona con otro Cuerpo sin Órganos. Los poemas que acompañan sus actos performativos ayudan a entender el porqué de sus acciones.

Ellas han atravesado la fantasía, desmontaron el orden simbólico dominante, ya no poseen fantasía que organice su deseo, ingresan inevitablemente en el terreno de la pulsión, que siempre es circular, está cerrada y que, a través de la repetición *ad infinitum* de los mismos actos, busca satisfacerse fallidamente. El Otro es inexistente en el nivel de la pulsión – religión judeocristiana, heteropatriarcado-. Esa pulsión, en tanto que pulsión de muerte, precisa un cuerpo presimbólico que gire interminablemente alrededor de su vacío estructural.

Así, su espalda y su vagina, el ‘dilldo’ y la cabeza de chacho, la vagina de Patricia, el puño de A, actúan como objetos parciales de la pulsión que, desmenbrados, operan autónomamente sometidos al ritmo excesivo e infinito de la pulsión donde se materializa el goce. En un escenario donde lo instrumental desexualiza el acto mismo: su vagina, el puño, el ‘dilldo’ en la cabeza de chacho actúan de manera autónoma en la reproducción del goce. Ya no acata el mandato simbólico hegemónico; lo reemplaza por la obligación del superyó a gozar: un cuerpo normado no goza; no gozar es un crimen perpetrado por la máquina disciplinaria. La pornoterrorista, a través de sus performances, enseña una de las innumerables posibilidades de acatar el mandato del goce –oculto en la idea de liberarse del biopoder que proclama-: obligación que no posee límites porque las posibilidades que los órganos pulsionales de ese Cuerpo sin Órganos tienen de generar goce, son inconmensurables. El goce para ella se concentra en su propio cuerpo convertido en instrumento; lo aprovecha y manipula y, consecuentemente, entra en el ámbito de la perversidad.

Estas nuevas subjetividades, cuyo cuerpo es un instrumento al servicio del placer pulsional, son “una nueva especie” llena de órganos generadores de placer. No existe dispositivo de dominación que someta a esta nueva raza desde el heteropatriarcado, sin embargo, el

mandato del goce al que se someten para alcanzar libertad funciona con la misma lógica instrumental de capitalista para alcanzar libertad: el posporno ofrece los nuevos mecanismos de obtener placer y satisfacer el cuerpo insaciable; el mercado ofrece los nuevos productos para satisfacer las necesidades infinitas de los consumidores. Mientras más placer, mayor libertad; mientras más consumo, mayor satisfacción.

Conclusiones

La propuesta de porno feminista y porno *hardcore* converge en tanto se encuentra dentro de la industria de pornografía ‘disidente’; es elaborada por mujeres a partir de la subversión de la metáfora de la sexualidad presente en el discurso visual de la pornografía ‘mainstream’: Erika Lust intenta superar el deseo masculino machista representado en los productos pornográficos de precaria calidad audiovisual, representa el deseo de la nueva feminista con recursos que proveen una calidad notable; por su parte, Belladonna, con la misma precariedad audiovisual que cuenta la pornografía, representa a la mujer como sujeto de deseo y las posibilidades que tiene su cuerpo de alcanzar placer a través de prácticas poco convencionales o ‘salvajes’.

Los productos de Lust y Belladonna son productos que circulan dentro de una industria que intenta satisfacer las interminables necesidades de renovados/as consumidores/as: Los vídeos de Lust se fundan desde el actual momento de la fantasía heteropatriarcal, donde los derechos se han ampliado para que las mujeres devengan feministas en la medida en la que gozan de los mismos derechos que los hombres, entre esos, el derecho a consumir ‘buena’ pornografía en la que su subjetividad y prácticas sexuales se reconozcan además de producir impulsos; los vídeos de Belladonna, en cambio, dotan de la posibilidad de que el/la consumidor/a se descentre en tanto se despoje del mandato del goce, es el otro –vídeo- el que goza por él/ella. Los dos productos son parte de la dinámica libidinal del capitalismo donde intentan satisfacer, con sus distintos modos de operar en los/las consumidores/as, sus inconmensurables demandas.

De ese modo, los productos de Erika Lust, además de tener un fin estimulante masturbatorio,

constituye una guía sexual práctica para la feminista moderna; sus productos satisfacen sus necesidades porque las representa a ellas y su sexualidad en tanto sus películas, como ella lo menciona “no son machistas”. Esas feministas pueden llenar su falta con porno para mujeres, una más de las mercancías que circulan en el circuito de la industria cultural. En la medida en que el sujeto feminista está construido desde la capacidad de consumo, ingresa en la dinámica libidinal del capitalismo donde las películas de Lust constituyen uno de los tantos productos que intentan satisfacer su excesiva demanda de goce y, a la par, la potencian.

Ambos productos son obra de agentes directos del capital: ‘Lust Films’ y Belladonna Entertainment’ los hacen ingresar en un circuito compulsivo de autorreproducción; crea mercancías cuya circulación es un fin en sí mismo, la generación del valor solo se produce por su compulsión circular. Esta perenne producción busca resolver la interminable necesidad de goce solitario pulsional de sus consumidores/as.

El acto sexual se representa tanto en el producto de Lust como en el de Belladonna, por medio de la perversión. En Lust los objetos parciales son objetos causa de deseo que viabilizan la consecución del mismo a la luz de la fantasía heteropatriarcal, que provee las coordenadas. En Belladonna son los objetos parciales pulsionales donde se encuentra la ‘Jissance’. En los dos casos el acto sexual de los/as participantes responden al mandato del goce.

Belladonna en el vídeo existe solo como la portadora de objetos que gozan independientemente de ella, quien, en tanto sujeto, es la superposición de órganos autónomos. Una afirmación más adecuada sería por lo tanto: los órganos sexuales como

sujetos de placer en el porno 'hardcore'. La disidencia sexo-genérica no heteronormada de las protagonistas carecen de relevancia; son sus órganos los que gozan.

Las propuestas de porno alternativo se diferencian tangencialmente del posporno como posición política en tanto no cuestionan la fantasía ideológica hegemónica: son parte integrante de la misma, su subversión consiste en superar, en el caso de Lust, la representación estereotipada de la pornografía, sin poner en duda el capitalismo ni desde dónde se forman los binomios pene, hombre, masculino; vagina, mujer, femenina ni es desarrollo de sus roles asignados por la heteronorma, afianza la fantasía heteropatriarcal moderna en tanto sus productos se equiparan con esa 'realidad' y crea subjetividades; en el caso de Belladona, su cuestionamiento se funda en subvertir la representación de prácticas 'suaves' y comunes y reemplazarlas por prácticas salvajes donde la mujer es quien recibe placer, no solamente el objeto que la produce, empero, esta reversión no implica la emergencia de un orden simbólico alterno.

El posporno adquiere sentido, en cambio, a la luz del sujeto supuesto de saber –teoría 'queer' y posfeminismo-, que hace posible que los nuevos sujetos se inserten, tras haber desmontado aparentemente el orden simbólico dominante, en otra fantasía que les otorga la posibilidad de la vivencia de una cierta libertad. El posporno representa, de esa manera, la liberación del cuerpo dócil y funcional –generada por el sujeto supuesto de saber- se lleva a cabo paradójicamente a partir de la pulsión que gira entorno a la Cosa –cuerpo-. La libertad está igualada a la obligatoriedad de gozar. No hay utopía; es el mandato del goce el centro desde donde se erige su fantasía.

El cuerpo funciona como objeto pulsional que exige un goce inalcanzable. La preeminencia del Nombre del Padre, del mandato simbólico del heteropatriarcal –mujer-femenina vs.

hombre-masculino- se desdibuja y se sobrepone el imperativo de goce pulsional femenino. Al desmontarse el mandato simbólico –heteropatriarcado-, se atraviesa la fantasía, la existencia de las nuevas subjetividades cobra forma desde el sujeto supuesto de saber que, paradójicamente los conduce inevitablemente hacia el objeto *a* como significante amo. El cuerpo liberado de la máquina disciplinaria se somete al interminable mandato del goce. El capitalismo mismo funciona en una dinámica libidinal: se construye desde la pulsión. ¿No es acaso el mismo capitalismo el que demanda el obtener un máximo beneficio de los cuerpos en términos de placer y, al mismo tiempo, se olvide que esa posibilidad de satisfacción es infinita; ese goce es siempre inalcanzable?

Los nuevos sujetos que han atravesado la fantasía, ya no poseen fantasía que organice su deseo. La utopía de las teorías ‘queer’ y posfeministas es liberar el cuerpo del dominio heteropatriarcal desde la capacidad que tiene ese cuerpo para reinventarse. Ingresan inevitablemente en el terreno de la pulsión cuando la reinención de ese cuerpo se da en la medida en la que se constituye un instrumento con el cual es posible alcanzar un placer infinito al margen de la norma, el goce no es espontáneo; se sostiene por el imperativo superyóico de gozar. Esta pulsión, que siempre es circular, está cerrada y, a través de la repetición *ad infinitum* de los mismos actos, busca satisfacerse fallidamente.

El mandato del goce genera una orden tan directa que, de un modo más efectivo que el de la prohibición, limita el acceso a la misma. Las producciones pospornográficas incitan al/a la espectador/a y/o público a disfrutar y a obtener, por cualquier vía, la máxima cantidad de placer que el cuerpo es capaz de alcanzar. La obligación a gozar se establece más allá si la práctica misma guste o no, en aras de hacer efectiva la compulsión por disfrutar: mientras más se disfrute, el cuerpo más se libera de la máquina disciplinaria. En ese nuevo paradigma

no gozar es un crimen. Así, el mandato simbólico de la máquina disciplinaria de la biopolítica es reemplazada por el mandato del goce, obligación cuyo término es imposible porque la capacidad que tiene el cuerpo no dócil de gozar es infinita.

Las existencias disidentes cuyas vidas concretas se desarrollan al margen del circuito de consumo y simbólico hegemónico, a través de su asociación y la consecuente instauración de movimientos, generaban paradigmas basados en lo concreto de su existencia: movimiento 'queer' y transfeminista. Estos movimientos devinieron formas ficticias para que los/las representantes de las teorías teorías 'queer' y de feminismos periféricos los asuman como Sujeto Supuesto de Creer por medio de los que han escenificado sus fantasías ideológicas.

De ese modo, su labor transgresora se vive pasivamente desde la academia, a través del otro; la reproducción de su vida se desarrolla en el sistema capitalista, donde poseen un poder adquisitivo que los/as ubica en la clase media alta. Los/las representantes de las nuevas propuestas académicas encuentran la posibilidad de edificar una sociedad más allá del heteropatriarcado capitalista a partir de su Sujeto Supuesto de Creer, con quien mantienen una relación interpasiva: cree a través de él, pero no se reconocen en su propia creencia; un/a 'queer' nunca puede ser burgués y poseer derechos.

Referencias Bibliográficas

Libros:

- Butler, J. (2004). *El Género en disputa*. Madrid: Paidós.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G y Guattari, F. (2006). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, M. (1976): *Vigilar y castigar, el nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1985): *Saber y Verdad*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, M. (1977): *Historia de la sexualidad*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Lerner, G. (1990). *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica S.A.-
- Llopis, M. (2010). *El Postporno era Eso*. Barcelona: Melusina.
- Lust, E. (2008). *Porno para mujeres*. Barcelona: Melusina.
- Preciado, B. (2008): *Testo Yonqui*. Madrid: Escasa Calpe S.A.
- Sáez, J. (2011): *Teoría queer y psicoanálisis*. Madrid: Síntesis.
- Torres, D. (2011): *Pornoterrorismo*. Navarro: Txalaparta.
- Wittig, M. (2006): *El pensamiento heterosexual*. Madrid: EGALES, S.L.
- Žižek, S. (1989): *El Sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Žižek, S. (1999): *El Acoso de las fantasías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Žižek, S. (2006): *Órganos sin Cuerpo*. Valencia: Pre-Textos.

Documentos electrónicos:

- Preciado, B. (2012): *“Queer”: historia de una palabra*. Recuperado de
<http://paroledequeer.blogspot.com/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html>.
- Žižek, S. (2005): *El objeto a en los lazos sociales*. Recuperado de
<http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=518>.

